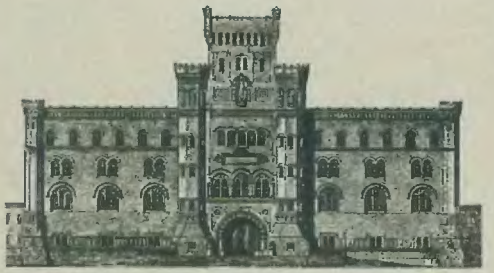
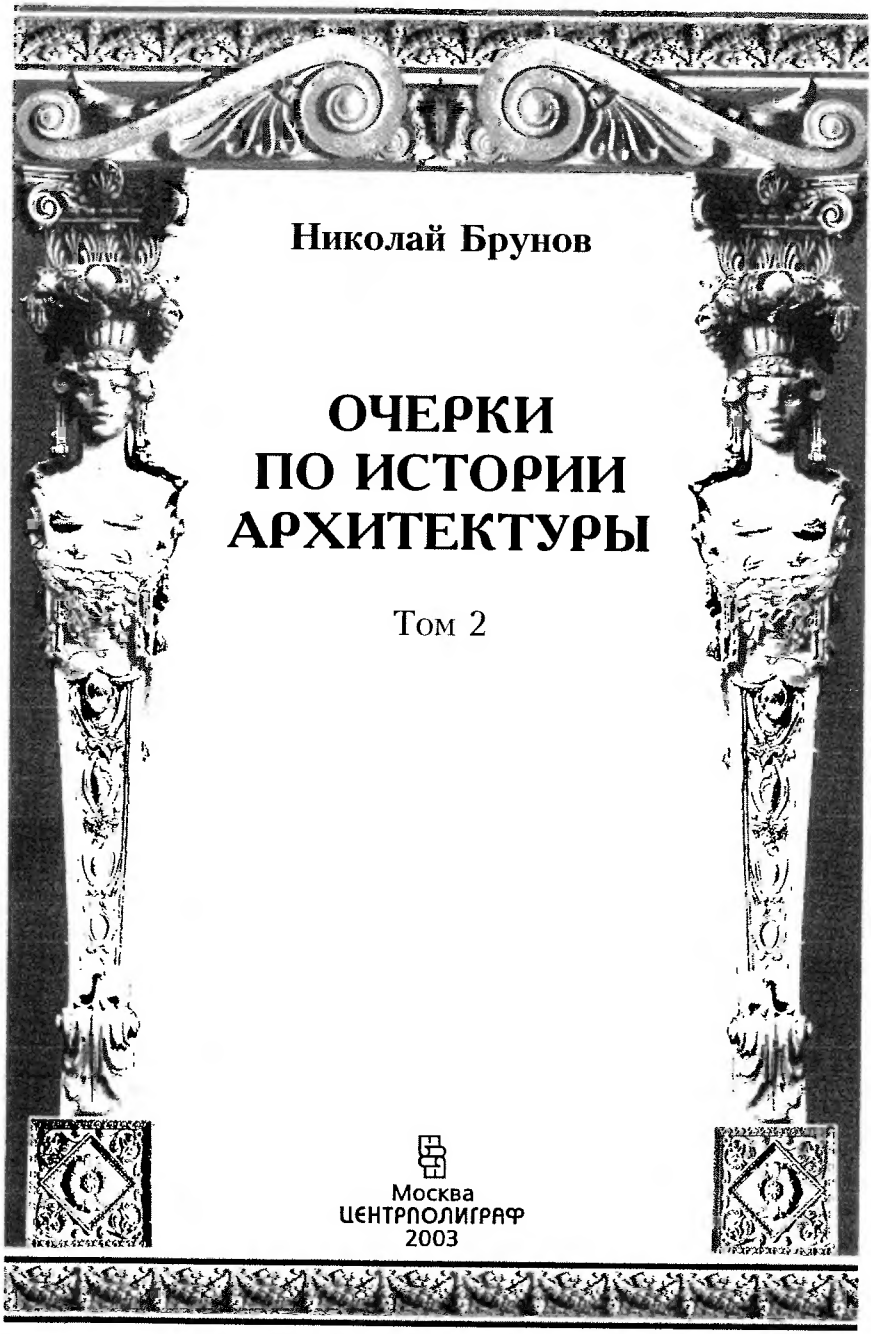
Николай Брунов

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ





Николай Брунов

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Том 2

Москва
ЦЕНТРПОЛИГРАФ
2003

scan: The Stainless Steel Cat

ББК 85.11
Б89

Охраняется Законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
воспрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.

Оформление художника
И.А. Озерова

Издательство выражает благодарность за помощь
в работе над книгой кафедре истории архитектуры
и градостроительства МАрхИ и лично
профессору Ю.Н. Герасимову и доценту Н.О. Душкиной.

Брунов Н.И.
Б89 Очерки по истории архитектуры. Том 2. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. — 540 с.

ISBN 5-9524-0112-0

В книге представлены различные теории и методы развития мирового зодчества. Даны обширные сведения об архитектуре эпохи античности Греции, Рима, Византийской империи и двух ее наиболее крупных школ — константинопольской и восточной, а также архитектуре Киевской Руси, Грузии, Армении, Болгарии, Сербии. Издание богато иллюстрировано фотографиями и планами сооружений.

ББК 85.11

© Л.И. Воротницкая, 2003
© Художественное оформление, ЗАО «Центрполиграф», 2003
© ЗАО «Центрполиграф», 2003

ISBN 5-9524-0112-0

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Том 2

ВВЕДЕНИЕ

Основным достижением греческой и римской архитектуры является освобождение зодчества от религии и утверждение его как самостоятельной области человеческой деятельности.

Этот процесс нужно рассматривать в связи с развитием всей человеческой культуры на основе социально-экономического развития в результате перехода от восточно-деспотического строя к греческому и римскому. Отделение архитектуры от других сторон человеческой деятельности связано с общей дифференциацией культуры, которая очень сильно и быстро продвинулась вперед в торгово-рабовладельческих государствах. В восточных теократических деспотиях религия была связующим началом, которое глубоко пронизывало самые различные стороны человеческой деятельности, заставляя их служить себе и объединяя их в одну недифференцированную культуру. В ней наука, право, искусство и т. д. еще не отделились от религии и в связи с этим еще не отделились друг от друга. И в пределах самого пространственного искусства характерно еще смешение границ архитектуры, скульптуры и живописи. Строго говоря, мы для восточных деспотий должны были бы говорить не об архитектуре, скульптуре, живописи и об их соединении в целостные художественные комплексы, а об едином «недифференцированном пространственном искусстве», которое еще не окончательно разложилось на отдельные самостоятельные ветви, хотя уже в недрах восточно-деспотической культуры и искусства наблюдаются признаки более или менее сильно продвинувшегося вперед процесса дифференциации.

Только имея в виду весь этот грандиозный процесс постепенного развития и усложнения человеческой культуры, который от эпохи доклассового общества продолжается до наших дней, можно правильно оценить этап, на котором находится архитектура

торгово-рабовладельческих государств как часть всей культуры этой эпохи. Именно в Греции и Риме архитектура впервые нашла специфическую, свойственную ей одной, как самостоятельной области человеческой деятельности, сферу, отмежевавшись от других сторон человеческого творчества, а также и от других видов пространственных искусств. При этом особенно существенно отделение архитектуры от религии. Собственно только с этого момента архитектурная форма, освобожденная от служебной роли по отношению к религии, стала ставить и разрешать самостоятельные проблемы, что сделало возможной и необходимой теорию архитектуры, широко развившуюся уже в Греции.

Восточного обожествленного деспота сменил на арене истории гражданин греческого демократического государства, с его развитой личностью, с его рационализмом, с его стремлением к анализу и к осознанию явлений внешнего мира, к разумному порядку и к классификации. С мира спала завеса божественной тайны, и человек в самом себе начал искать и находить критерии для своих взглядов и поступков.

Греция и Рим обозначают два больших этапа на пути освобождения архитектуры и разработки ею самостоятельной системы форм и соотношений. Значение этого колоссального сдвига в истории архитектуры можно оценить, если иметь в виду, что вся дальнейшая архитектура Европы строится на основе этого наиболее значительного достижения зодчества античных торгово-рабовладельческих государств.

Баумгартен Ф., Поланд Ф., Вагнер Р. Эллинская культура. СПб., 1906; *Они же.* Эллинистическо-римская культура. Пг., 1914; *Gercke A., Norden E.* Einleitung in die Altertumswissenschaft, I, II, 1923; *Pauly–Wissowa.* Real-Enzyklopädie der Altertumswissenschaft; *Baumeister A.* Denkmäler des klassischen Altertums. München–Leipzig, 1888; *Salis von A.* Die Kunst der Antike. Berlin, 1924; *Riegl A.* Späträmische Kunstindustrie. Wien, 1927; *Springer A., Michaelis A., Walters P.* Das Altertum: *Springer A.* Handbuch der Kunstgeschichte, I, Leipzig, 1923; *Köster A.* Literaturnachweis zu Springer-Michaelis. Leipzig, 1911 (подробный указатель литературы к 9-му изданию этого сочинения); *Curtius L.* Antike Kunst (*Burger F., Brinckmann A.* Handbuch der Kunstwissenschaft, неокончено); *Rodenwaldt G.* Die Kunst der Antike (Propyläen-Kunstgeschichte, III), 1927; *Perrot G., Chipiez Ch.* Histoire de l'art dans l'antiquité, VII, Paris, 1898; *Павловский А.* Курс истории древнего искусства. Одесса, 1905; *Он же.* Атлас по истории древнего искусства. Одесса, 1907: *Riegl A.* Stilfragen. Berlin, 1923; *Bühlmann J.* Die Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. Stuttgart, 1902; *Anderson W., Spiers R.* The architecture of Greece and Rome. London, 1907; *Noack F.* Die Baukunst des Altertums. Berlin, 1910 (много очень хороших иллюстраций); *Winter F.* Griechische und romische Baukunst (атлас из серии «Kunstgeschichte in Bildern»); *Benoit.* L'Antiquité; *Robertson D.* A handbook of Greek and Roman architecture. Cambridge, 1929; *Blümner H.* Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei den Griechen und Römern, I, II, Leipzig, 1884; *Baedeker K.* Griechenland. Leipzig, 1908; Konstantinopel und Kleinasien, 1914; Italien. I, Oberitalien, 1928; II, Mittelitalien, 1927; III, Unteritalien, 1929.

АРХИТЕКТУРА ГРЕЦИИ

ВВЕДЕНИЕ

Главным созданием греческой архитектуры является греческий *ордер*, наиболее существенную часть которого составляет греческая колонна. Ордер — это строго определенная система расположения архитектурных частей, которая строится на основе постепенно сложившихся и с известного времени точно сформулированных правил чередования круглых опор-колонн и лежащих на колоннах горизонтальных частей, которые все вместе называются, в противоположность колоннам, антаблементом. В эпоху наивысшего расцвета классической греческой архитектуры, в V веке до н. э., ведущий тип монументального здания — греческий храм — в сущности состоит из одного ордера, который повторяется и снаружи и внутри, выдвинут на первый план и всячески подчеркивается как главное содержание архитектуры того времени. Именно греческая архитектура легла в основу всего последующего зодчества Европы, строящегося вплоть до XX века, до наших дней, на основе греческой архитектуры. При этом греческий архитектурный ордер является той системой, которая занимает архитекторов всех последующих эпох и стилей, которая изучается, исследуется, комментируется, практически воспроизводится и варьируется в новых постройках. Даже в такие эпохи, которые, как готика или современный конструктивизм, казалось бы, предельно далеки от греческих колонн и ордеров, даже и в эти эпохи архитектурная форма строится на основе бессознательного или сознательного отталкивания от основ греческой архитектуры, которая таким образом и в этом случае участвует в создании нового архитектурного стиля. Но помимо этого, несмотря на кажущееся огромное отличие от греческой архитектуры, даже и готика, даже и конструктивизм основываются на ее достижениях, без которых они не мыслимы. «...Мы

вынуждены будем в философии, как и во многих других областях, возвращаться постоянно к подвигам того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ» (*Энгельс Ф.* Диалектика природы. Цит. по: К. Маркс и Ф. Энгельс об античности / Под ред. С. Ковалева. Л., 1932. С. 222).

Самая форма колонн создана не греками, она в более или менее развитом виде очень распространена уже и в Египте, и в критской архитектуре. В Грецию колонна была занесена с Крита и из Египта. Правда, Египет значительно отличается от других восточных государств именно тем, что в его архитектуре колонна так широко применялась и играла такую большую роль. В этом смысле нельзя не выделить Египта среди восточных культур и не усмотреть в его зодчестве начала того блестящего развития, которое колонна получила впоследствии в Европе. Однако глубоко показательно, что именно греческая колонна, а не египетская, легла в основу последующего архитектурного развития. Несмотря на сходство, между ними существует глубокое принципиальное отличие. Для египетской колонны (рис. 371) основными являются две особенности, которые определяют ее наиболее характерные черты: изобразительность и символичность. Египетская колонна изображает растение, ствол которого часто вырастает из листьев и обычно завершается цветком. Это растение имеет священное, религиозное значение, и весь египетский храм, частью которого является такая колонна, изображает священную рощу. Цветок, завершающий египетскую колонну, можно было бы сравнить с греческой капителью, тем более что этот цветок действительно был прототипом капители. Однако принципиальным отличием между ними является то, что цветок египетской капители не несет горизонтальных частей: над ним помещен прямоугольный каменный блок, который отделяет вертикальную колонну-растение от покоящихся на ней горизонтальных частей, чем особенно наглядно подчеркивается неконструктивная и изобразительно-символическая роль египетской капители. В противоположность этому греческая колонна (я сейчас говорю по преимуществу о дорическом ордере, в котором выстроены наиболее совершенные классические здания V века) неизобразительна и несимволична — она тектонична. Дорическая колонна дает в художественной форме выражение своего конструктивного назначения: она является подпорой, которая несет тяжесть.

Не менее существенно и другое глубокое различие между египетской и греческой колоннами. На рис. 371 бросается в глаза, что дверной пролет и его монументальное обрамление выше, чем ряды

колонн по сторонам двери, которые окружают двор. Такое соотношение между дверью и колоннами диаметрально противоположно их соотношению в греческой архитектуре, где двери всегда ниже колонн. Это различие очень важно. В египетском храме колонна и колоннада являются только звеном более объемлющей и очень сложной системы форм, которая в качестве одного из своих звеньев включает и колоннады. Самый дворик, изображенный на рис. 371, является одним из элементов сильно растянутой в длину, нанизанной на прямую ось композиции постепенно сужающихся и затемняющихся по направлению к святилищу помещений, последовательность которых должна возбудить в посетителях религиозные чувства. Кроме того, та часть дворика, которая изображена на фотографии, подчиняет колоннаду по сторонам двери еще и в другом смысле более всеобъемлющей композиции. Первоначально в огромный пролет двери было вставлено маленькое деревянное обрамление, доходившее только приблизительно до половины высоты пролета. Колоннада является звеном динамической композиции. Формы нарастают от маленького дверного обрамления через колонны к большому дверному пролету и дальше к возвышающимся по его сторонам пилонам, которые еще много больше двери и, сужаясь, активно растут вверх. В целом получается драматический рост архитектурных форм, в котором колоннада играет роль одного из этапов общего движения. В греческом храме вся его архитектурная композиция подчеркивает господствующее положение колоннады, которая доминирует и над наружными массами, и над внутренним пространством здания. Все остальные части — стены, двери, ступени — подчинены колоннам и подготовляют этот главный, завершающий элемент классического греческого монументального здания.

Принципиальное различие между египетской и греческой архитектурой особенно ясно выступает в отношении между зданием и природой, в которую это здание поставлено. Форма столбов храма в Дейр-эль-Бахри (рис. 372), несущих горизонтальные части, особенно напоминает греческую архитектуру. Это один из наиболее ярких примеров, позволяющих говорить о начале процесса дифференциации искусства уже в Египте. Формы храма в Дейр-эль-Бахри повторяют формы природы. Горизонтальные портики храма похожи на горизонтальную линию скал, такую характерную для выступающего над Нилом края пустыни. Вместе с архитектурой картина природы, изображенная на фотографии, производит величественное впечатление, скалы грандиозны, они давят и заставляют зрителя почувствовать всю его незначительность по сравнению с ними. Если представить себе мысленно тот же пейзаж без архитектуры или закрыть портики на фотографии,

то впечатление давящей грандиозности пропадет. Природа, лишенная вписанной в нее архитектуры, станет нейтральной, ничего не выражающей. В любом пейзаже содержатся самые различные возможности его истолкования средствами архитектуры. Характерно, например, как грек подошел позднее к аналогичной задаче. Витрувий во введении ко второй книге рассказывает, что архитектор Дейнократ предложил Александру Македонскому превратить гору Афон в грандиозную фигуру человека. У него на одной руке должен был быть расположен целый город, а в другой находиться чаша, в которую стекали бы все реки Афонской горы, чтобы из чаши прямо изливаться в море. Для нас в этой связи не играет роли, возможно ли было Дейнократу по техническим условиям осуществить свой проект. Нам важен самый замысел, как пример оформления природы, в корне отличного от Дейр-эль-Бахри и вообще от Египта. Ясно, что гигантская человеческая фигура Дейнократа не производила бы грандиозного впечатления, а казалась бы маленькой и во всяком случае гораздо меньшей, чем она была бы на самом деле, так как с фигурой человека, трактованной реалистически, как только и мог трактовать человеческую фигуру греческий художник в силу общего стиля своего искусства, зритель непременно связывает представление о небольших размерах, соответствующих размерам реального человека. Представьте себе, что на отвесной скале в Дейр-эль-Бахри художник поместил реалистически трактованный профиль лица во всю высоту скалы. От этого сама скала казалась бы зрителю маленькой. И, наоборот, тем, что архитектор вкомпоновал в ту же скалу небольшие по сравнению с ней горизонтальные портики, горизонтальная линия отвесных скал кажется грандиозной и величественной. Зритель, смотря на общий вид природы со вписанной в нее архитектурой, ищет таких частей, к которым он мог бы себя примерить, которые он мог бы почувствовать как соответствующие ему, его телу, и такими частями являются именно маленькие портики. При этом два портика приблизительно одинаковой величины видны друг над другом, так как почва значительно поднимается по направлению к скале. В данном случае перспективное сокращение использовано для того, чтобы произвести впечатление сопоставления рядом друг с другом форм различных размеров. Контраст между самым маленьким портиком и огромной по сравнению с ним лентой скал очень велик. А между тем благодаря сходству их общих очертаний зритель воспринимает их как формы, входящие в одну систему, составляющие части одной и той же композиции. Лента скал, похожая на портики под ней, сама кажется гигантским портиком. Контраст размеров сходных по форме са-

Рис. 1. Афины. Вид на Акрополь

мого маленького портика и огромных скал благодаря резкому сопоставлению их друг с другом так велик, что от такого непосредственного зрительного сравнения скалы становятся еще громаднее, еще величественнее, крошечный портик еще меньше и незначительнее. При этом портик побольше, расположенный впереди, дает промежуточное звено между маленьким портиком и скалами, так что в результате получается, как на рис. 371, постепенное нарастание при посредстве ряда промежуточных ступеней, благодаря которым контраст форм на двух противоположных концах этого ряда еще больше заостряется. Вписывая архитектуру в ландшафт, египетский архитектор истолковывает природу в духе восточно-деспотической идеологии. Монументальное здание должно служить ключом к природе, наглядно показывая, что главный акцент лежит на природе, охарактеризованной архитектурой как гигантская, господствующая над человеком, подавляющая его. Человек, которому соответствуют маленькие портики, кажется сам себе незначительным перед силами, заключенными в скалах: они могут ежеминутно его раздавить. Художник в Дейр-эль-Бахри населяет природу таинственными силами, обожествляет природу, по сравнению с которой человек — ничтожество. Трудно представить себе более яркое выражение религиозного мировоззрения восточной деспотии.

Принципиально иным является отношение греческого храма классической эпохи V века к окружающей природе. Греческий храм всегда стоит на холме. Подходя издали к Афинам, зритель видит высокую скалу Акрополя (рис. 1), на которую, как на огромный постамент, поставлен маленький параллелепипед Парфенона (рис. 2). Такое расположение не случайно и встречается в том или ином варианте во всех наиболее выдающихся греческих монументальных зданиях классической эпохи. В Греции главный акцент лежит на самом здании. Храм противопоставляется природе. И в Греции ландшафт учитывается архитектором. Но основной акцент перемещен с природы на здание, по отношению к которому природа играет только роль общего фона. Как статуя на постаменте, греческий храм выделен из окружающего и ему противопоставлен.

Durm. Die Baukunst der Griechen. Stuttgart, 1910; *Marquand A.* Greek Architecture. New York, 1909; *Парланд А.* Храмы Древней Греции. II, 1890; *Диль Ш.* По Греции. М., 1915; *Ончевский К.* Образцы древнегреческих ордеров. М., 1917; *Rave P.* Griechische Tempel. Marburg a. L., 1924; *Anderson W., Spiers R.* The architecture of ancient Greece. An account of its historic development. New York, 1927; *Picard Ch.* Notes d'archéologie grecque. I. Autour des ordres classiques de l'architecture grecque. (Revue des Etudes anciennes, 29); *Ponten I.* Griechische Landschaften. Ein Versuch künstlerischen Erdbeschreibens. Berlin, 1924.

Рис. 2. Афины. Акрополь

I. ПЕРИПТЕР КАК ВЕДУЩИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ТИП КЛАССИЧЕСКОЙ ЭПОХИ ГРЕЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Периптер — тип греческого храма, окруженного со всех сторон колоннами. Слово «периптер» в дословном переводе значит «оперение»: колонны храма сравниваются с перьями птиц. За наружной колоннадой помещены стены, ограничивающие внутреннее пространство целлы; в ней ближе к задней стене стояла большая статуя божества, которому был посвящен данный храм. В более крупных и значительных храмах внутри целлы тоже расположены колоннады, так что форма периптера как бы перенесена и внутрь здания. Однако внутри обыкновенно устраивали два ряда колонн друг над другом, причем верхние колонны всегда были меньше нижних.

Распространен взгляд, что греческих храмов дошло до нас очень много, что все они очень похожи друг на друга, что все они являются вариантами основной архитектурной идеи, оставшейся неизменной на протяжении столетий. Этот взгляд в значительной степени основан на существующих многочисленных систематических изложениях греческой архитектуры по отдельным архитектурным типам и ордерам. При этом обычно резко противопоставляют друг другу дорический и ионический ордеры, связывая дорический ордер со Спартой и ионический ордер с Афинами — двумя главными центрами Греции VI и V веков. Подтверждение такой концепции видят обыкновенно в различиях нравов и быта между консервативной континентальной Спартой, где господствовали крупные земельные собственники, и передовыми Афинами с их развитой промышленностью, торговлей и мореплаванием. Известна блестящая характеристика этих двух крупнейших греческих центров, набросанная Фукидидом, греческим историком V века, в его «Истории Пелопоннесской войны». Правда, в противоположность архитектурным памятникам V века в Афинах, которые знакомы нам достаточно хорошо, мы почти совершенно не знаем зданий Спарты той же эпохи. Но Фукидид говорит, что город Спарта больше похож на деревню, что в нем нет таких блестящих архитектурных памятников, как в Афинах. Фукидид предполагает, что у человека будущих поколений, который захочет представить себе былое могущество Афин и Спарты на основании архитектурных развалин того и другого города, создастся впечатление, что Афины были некогда могущественнее, чем это было на самом деле, а Спарта покажется ему менее значительной и сильной, чем она была в действительности. Однако на противопоставлении Спарты и Афин не может быть построена история классической греческой архитек-

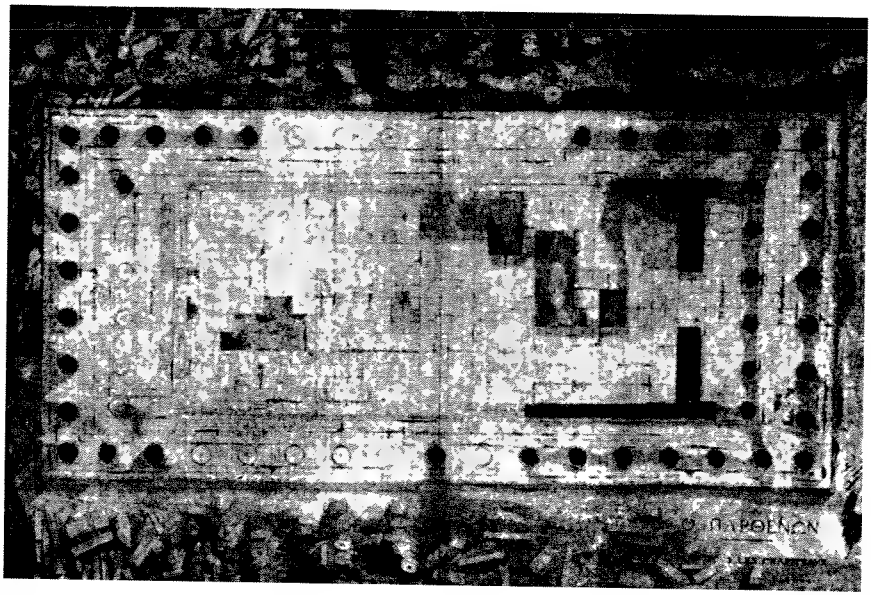


Рис. 3. Афины. Парфенон

туры. Нужно всегда помнить, что своего наивысшего совершенства дорический ордер достиг именно в Афинах, в Парфеноне 447—438 годов, построенном архитектором Иктином. Блестящая государственная строительная деятельность развернулась в Афинской республике в те пятьдесят лет, которые отделяют Персидские войны от Пелопоннесской войны (данный период называется «пентеконтаэтия», что по-гречески означает «период пятидесяти лет»). Эта выдающаяся строительная деятельность, сыгравшая огромную роль в истории архитектуры, составляет часть разностороннего культурного подъема, который создал в различных областях замечательные ценности, легшие в основу последующего развития человеческой культуры. Именно тогда окончательно сложилось афинское демократическое государство и были созданы выдающиеся ценности в области греческой науки и искусства. Так, например, греческая драма находит свое завершение в творчестве Эсхила, Софокла и Еврипида. В Афины стекались со всего мира лучшие силы во всех областях культурной деятельности. Афины были тогда настоящей греческой и мировой столицей, прообразом будущих мировых городов. Они стягивали к себе все ценное, что создавали различные области Греции и Востока, усваивали все эти культурные ценности, перерабатывали их и создавали в различных областях совершенные произведения на основе своего собствен-

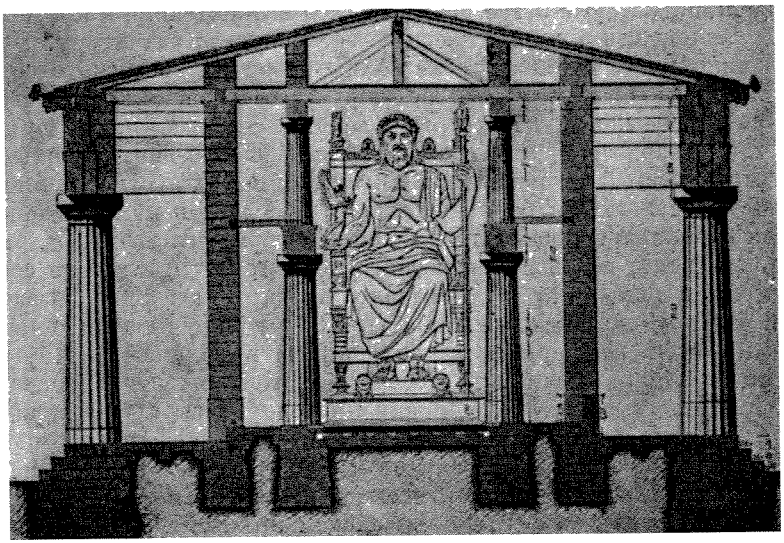


Рис. 6. Олимпия. Храм Зевса

средственное чувство материи — «сила земли», несколько примитивная грубоватость, которая позволила говорить об элементах фольклора в этом здании. Парфенон изысканнее и строже. Его формы проникнуты гораздо большим единством, его пропорции совершенны. Общая композиция Парфенона подтянута, части соразмерены. Эрехтейон (рис. 71) дает первую попытку нарушить канон классического храма: он открывает широкий доступ в архитектурную композицию игре ума и индивидуальной изобретательности. Храм Посейдона, может быть, лучший памятник эпохи, подготовившей греческую классику, Эрехтейон обозначает уже преодоление классической нормы, первый шаг в направлении к эллинизму (эпоха греческой культуры III и II веков, о которой речь подробно впереди). Пестумский храм расположен как бы на одном склоне развития классической греческой архитектуры, Эрехтейон — на другом. На вершине стоит Парфенон, положение которого замечательно тем, что в нем уравновешены различные тенденции греческого зодчества. В Парфеноне классический греческий идеал достиг своего наивысшего совершенства; и вместе с тем в нем уже наблюдаются новые тенденции, которые шире развернулись в Эрехтейоне и которые создали позднее эллинистическую греческую архитектуру. Положение Парфенона на гребне волны развития греческого зодчества позволяет назвать его «самым классическим» произведением греческой архитектуры V века.

Рис. 7. Пестум. Так называемый храм Посейдона

Идея периптера зародилась давно, еще в эпоху доклассового общества. Стонхендж в Англии (рис. 370), относящийся к эпохе разложения родового строя, уже дает в камне вчерне ту комбинацию вертикальных подпор и горизонтальных балок, которая легла в основу греческого периптера. Этот мотив еще ранее, чем в Греции, разрабатывался в Египте, где так называемая «протодорическая» колонна (рис. 374) вплотную подошла, как кажется на первый взгляд, к тем проблемам, которые поставили и разрешили греческие архитекторы в дорическом ордере. На самом же деле между протодорической египетской колонной и греческим дорическим ордером имеется огромное принципиальное различие. (Об этом подробнее позднее.) Основным отличием является то,

Рис. 8. Афины. Парфенон

что египетские колонны представляют собой только звенья более объемлющей архитектурной композиции и в конечном счете переводят внимание зрителя на природу, истолкованную религиозно-мистически, в то время как ордер греческого храма трактован архитектором как самоцель и как главное содержание монументального здания. Однако при приближении к греческому периптеру сейчас же бросается в глаза, как его наружная масса пронизана пространством, что вытекает из основоположных для него форм ордера и колонны. Обход — открытая галерея, которую образуют колоннады периптера, — связывает наружные массы гре-

ческого храма с окружающим его пространством природы. В этом отношении греческий периптер отдаленно напоминает китайскую архитектуру; существует даже теория о параллельном происхождении греческой и китайской архитектуры от легкого жилья доклассового общества типа свайных построек, где навесы на столбах окружают примитивные здания. Глубокая принципиальная разница между легкими китайскими строениями и монументальными греческими храмами состоит, однако, в том, что в Китае главный акцент лежит на пространстве сада, которое понимается как часть природы, в то время как в греческом храме выделена в качестве его основного архитектурного содержания наружная масса, противопоставленная окружающему ее пространству.

Michaelis A. Der Parthenon, 1870; *Collignon M.* Le Parthenon. Paris, 1912; *Gardner R.* The Parthenon. New York, 1925; *Lehmann-Hartleben K.* Die Athena Parthenos des Phidias (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 47), 1932; *Theuer.* Der griechische Peripteraltempel.

II. ИСТОРИЯ ПЕРИПТЕРА

Греческий храм постепенно развился из дворца Микенской эпохи. Греческий полуостров был занят племенами, пришедшими с севера, которые впоследствии сыграли большую роль при образовании греков. Эти племена переняли процветавшую в то время высокую культуру о. Крита и по образцам огромных критских дворцов стали строить дворцы на материке: от них сохранились значительные развалины, особенно в Микенах и Тиринфе на Пелопоннесском полуострове. Но дворцы на материке очень существенно отличаются от критских дворцов. Это и позволяет утверждать, что греческий храм произошел от форм микенских дворцов, которые получились в результате переработки критских прототипов.

Для микенской культуры (ее расцвет относится к 1500—1200 гг. до н. э.) очень характерна техника, при помощи которой выстроены дворцы. Так называемые Львиные Ворота в Микенах (рис. 9) — въездные ворота во дворец — дают о ней наглядное представление. Стены и ворота состоят из огромных каменных блоков в 1,5—2 м длиной, которые отесаны металлом, причем наблюдается стремление отесать блоки возможно точнее и придать им по возможности правильную форму, что еще не вполне удается. Эта так называемая «киклопическая» кладка сильно отличается от техники египетских и критских зданий, строители

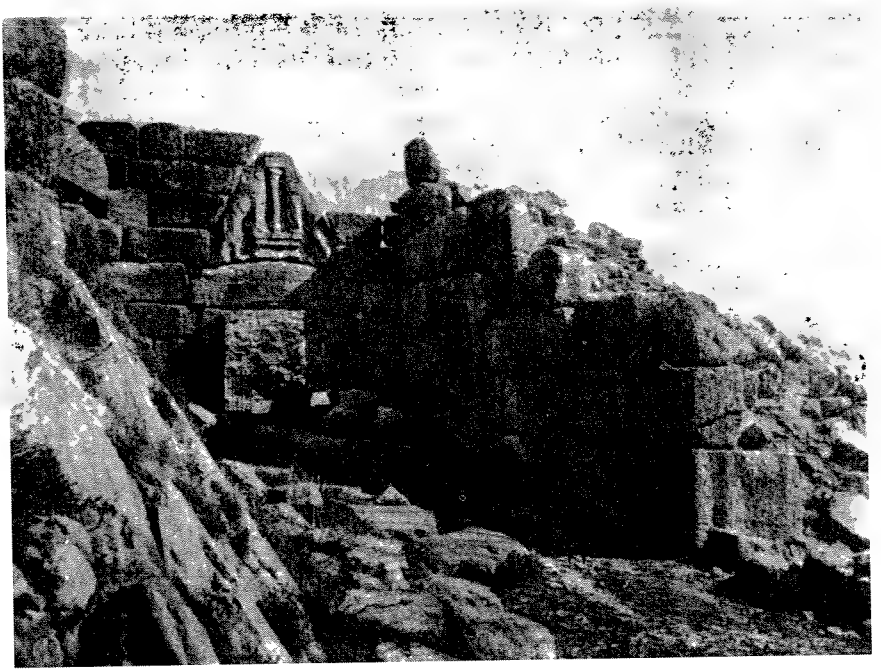


Рис. 9. Микены. Львиные Ворота

которых выкладывают целые здания или только части их — лицевую сторону — из квадров, отесанных совершенно точно и правильно. Микенская киклопическая кладка напоминает греческую технику прекрасно обработанных квадров камня, особенно тем, что уже в Микенах каждый отдельный блок в значительной степени сохраняет в кладке свою индивидуальность и не теряется в общей массе стены, как в Египте. Так, например, поверхности пилонов дают целостные гладкие плоскости и совершенно подчиняют им отдельные квадры тем, что горизонтальные и вертикальные швы кладки не проводятся последовательно. Все же в кладке Львиных Ворот наблюдаются отголоски восточного понимания техники, так как местами камни заходят, расширяясь, в соседние ряды. Но особенно бросается в глаза в Львиных Воротах приблизительность формы отдельных квадров и неправильность их отески. Это сильно сближает Львиные Ворота и другие аналогичные постройки с монументальной архитектурой доклассового общества, для которой неточность технического выполнения и незаконченность архитектурных форм, их приблизительность, являются характерными признаками. Сравнение Львиных Ворот со Стонхенджем (рис. 370) обнаруживает

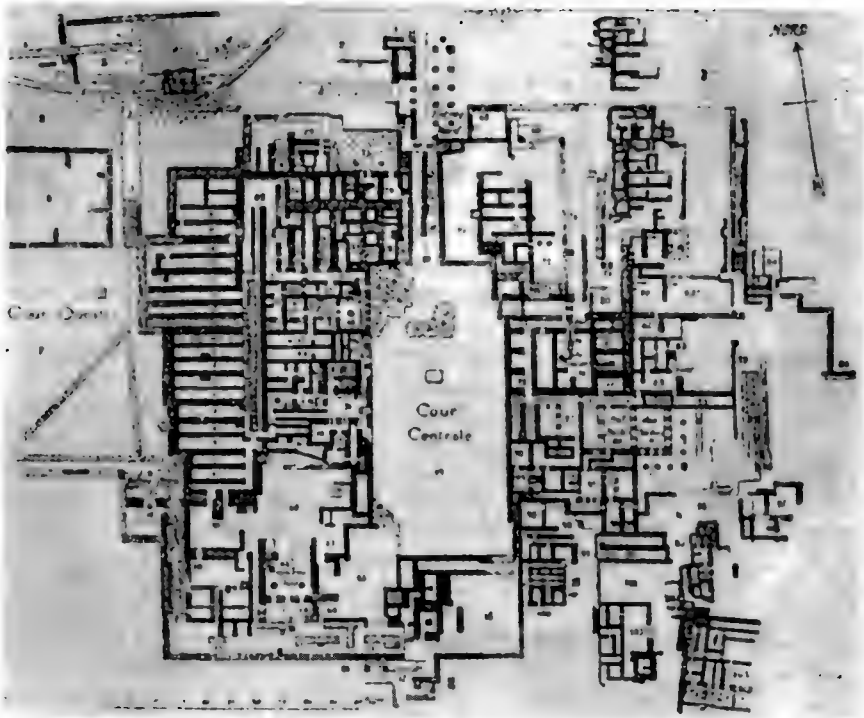


Рис. 10. Кносс. Дворец

большое сходство между ними. В этом смысле особенно бросается в глаза обрамление самого пролета ворот в Микенах (высота которого достигает 3,2 м, ширина наверху 2,85 м) тремя огромными каменными балками, которые живо напоминают пролеты Стонхенджа. Важна принятая в Львиных Воротах система разгрузки верхнего горизонтального блока при помощи каменной треугольной плиты с изображением в симметрической «геральдической» позе двух львов по сторонам несомненно деревянной колонны — может быть, гербом хозяев дворца. Колонна сужается вниз, чем она принципиально отличается от греческих колонн. Эта форма хорошо известна в критских дворцах, куда она попала из Египта (деревянный ящик в форме дома в Каирском музее и другие памятники). Изображение на Львиных Воротах доказывает, что и в микенских дворцах сужающаяся вниз колонна была господствующей. Попала она на греческий материк, вместе с общей формой дворца, с о. Крита.

Для истории греческого храма особенно важно сравнение микенского дворца с критским с точки зрения тех различий, кото-

рые между ними наблюдаются, и того нового, что прибавили к критским формам дворцы на материке. Воспоминание о критском дворце живо сохранилось в греческом мифе о лабиринте, о здании с огромным количеством запутанных внутренних помещений, из которого трудно найти дорогу к выходу. Образ лабиринта как нельзя лучше характеризует основной принцип архитектурной композиции критского дворца. Дворец в Кноссе (рис. 10) — один из самых развитых и роскошных. Он в основном выстроен по целостному плану в течение одного строительного периода. В нем масса всяких помещений, жилых и служебных, которые все сдвинуты по отношению друг к другу, так что получается асимметрическая живописная композиция. Между комнатами, объединяя их, проходят извивающиеся коридоры, заворачивающие то направо, то налево и уводящие зрителя вглубь. Единственной частью дворца, построенной правильно и симметрично, является ряд параллельных камер по одну сторону прямого коридора, предназначенных для хранения запасов. Критский дворец — роскошное, интимное, уютное жилье богатого властителя, в котором внутреннее пространство оформлено по принципу живописности. Войдя в него, зритель видел перед собой небольшие помещения, из которых двери вели в соседние комнаты и коридоры, причем, благодаря асимметрии и сдвигам, зрителя тянуло идти дальше и следовать по изгибам коридоров, проходить из комнаты в комнату. Это движение внутреннего архитектурного пространства направо и налево еще усложнялось движением его вверх и вниз. Отдельные комнаты и группы их расположены на различном уровне, одни немного выше, другие несколько ниже. Этому соответствуют подъемы в несколько ступеней и небольшие пандусы в коридорах.

У посетителя критского дворца создается впечатление, что у него почва колеблется под ногами. Внутренний уровень пола подобен волнующемуся морю. Живописное движение внутреннего пространства усиливается композицией света, очень тонко дифференцированного. Через световые дворы, отчасти окруженные колоннами, льется свет, который постепенно сгущается в портиках за колоннами и еще больше во внутренних помещениях, затемненных еще сильнее. Светотень играет при этом большую роль, и у архитекторов было очень сильно развито умение владеть контрастами света и тени и постепенными переходами между ними. Аструктивные (неконструктивные) и неустойчивые колонны дополняют общее впечатление живописности. Человек, человеческая личность, человеческая фигура совершенно теряются в запутанном лабиринте критского дворца. Религия, господствовавшая в критской культуре, еще недостаточно изучена,

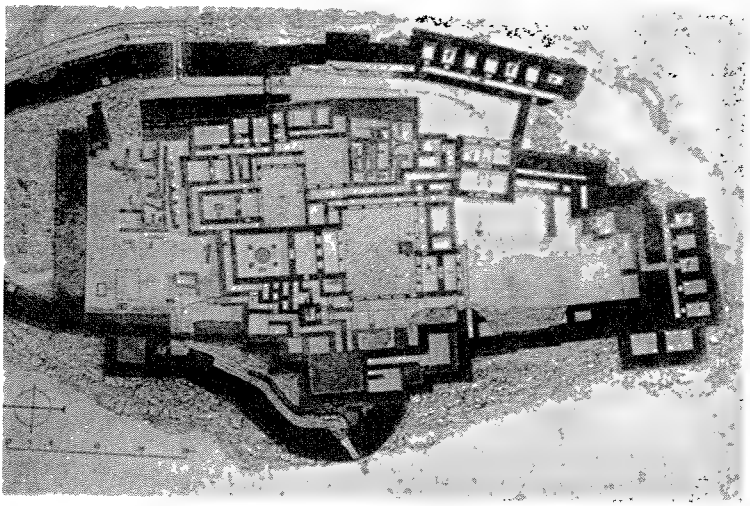


Рис. 11. Тиринф. Дворец

но нет сомнения в том, что она играла большую роль в жизни критского дворца. Ряд фактов указывает на то, что критские архитектурные формы, критское живописное пространство пронизано религиозным содержанием, что образ растворения человека в затемненной живописной внутренности дворца связан с религиозными идеями. В этом смысле критская архитектура не переходит границ восточно-деспотического зодчества.

При первом взгляде на дворец в Тиринфе (рис. 11), наиболее развитой, лучше всего сохранившийся и исследованный микенский дворец, бросаются в глаза черты, восходящие к критской архитектуре. И в Тиринфе общая композиция плана отличается асимметрией и живописностью. И в Тиринфе наблюдается путаная система помещений и извивающиеся между ними коридоры. Освещение и тут тоже дается при помощи открытых дворов, расположенных асимметрично и обрамленных отчасти колоннами. Но это сходство касается лишь самых общих принципов расположения помещений. Отличие состоит прежде всего в том, что материковые дворцы сильно укреплены. Критские дворцы не имеют крепостных стен. Они обычно одной стеной выходят на городскую общественную площадь, а с других сторон непосредственно облеплены жалкими лачугами городских жителей, между которыми вьются похожие на коридоры дворца кривые улочки и переулки (рис. 12). Хозяева критских дворцов чувствовали себя на своем маленьком острове в полной безопасности и не думали об укреплении дворцов. Дворец в Тиринфе (рис. 11) занимает верхнюю

Рис. 12. Крит. Древний город на месте местечка Гурниа

площадку скалистого холма, довольно высоко возвышающегося над окружающей местностью и имеющего крутые скаты. Эта площадка была окружена крепостными стенами, которые сливались со скалистыми скатами холма, вся площадь между этими стенами занята дворцом. В противоположность жителям Крита, пришедшие с севера завоеватели должны были на греческом материке обороняться от местного населения, чем и объясняется фор-

ма дворца-крепости в Тиринфе. Вместе с тем микенские дворцы являются прообразами позднейших греческих акрополей (акрополь — кремль, центральная, первоначально укрепленная часть города на холме, где помещались главные городские святилища). Необходимо сравнивать общее расположение дворца в Тиринфе и Акрополя в Афинах (рис. 52). Классический греческий храм понимался греками как жилище божества, и греческие боги были наследниками микенских властителей. Очень может быть, что в греческих мифах о богах сохранились отдельные воспоминания о жизни обитателей микенских дворцов. Но вместе с тем какая разница между общим назначением акрополей в Тиринфе и Афинах! В Тиринфе, в XV веке, укрепленный холм занят дворцом властителя, в Афинах, в V веке, Акрополь уже не имеет крепостного значения, он занят общественными зданиями (храмами) демократической республики. Все же генетическая связь между ними не подлежит никакому сомнению, тем более что и на афинском Акрополе стоял в XV веке до н. э. такой же дворец, как в Тиринфе.

Для нас особенно важны те новшества, которые строители микенских дворцов внесли в композицию самих помещений дворца и которые в Тиринфе выступают особенно ярко. В Тиринфе, в противоположность критским прототипам, выделены отдельные залы. Они занимают господствующее положение, построены симметрично, в своей монументальности противопоставлены остальным — жилым и служебным — помещениям. В Тиринфе таких зал имеется по крайней мере два (может быть, даже три). Из них главный выходит своей лицевой стороной на самый большой центральный двор, на него ведут и главные входные ворота дворца. Этот зал имеет прямоугольную, несколько вытянутую в длину форму, причем его середину занимает очаг, окруженный четырьмя колоннами для поддерживания кровли. В середине ее было, повидимому, устроено отверстие для выхода дыма. В зал ведет единственная входная дверь из своего рода сеней, которые тремя дверями соединяются с открытым передним портиком. Портик выходил на фасад двумя торцами боковых стен с двумя колоннами между ними. Стены были из необожженного кирпича, колонны и покрытие — из дерева. Выходящие спереди на двор торцы боковых стен были прикрыты от атмосферных осадков деревянными досками; боковые части стен были защищены сильно выступавшей из их уровня крышей. Форма кровли в точности неизвестна. Одни реконструкции (рис. 13; ср. рис. 14) предполагают двускатную крышу с треугольным очертанием на лицевой стороне, однако более убедительна реконструкция четырехскатной кровли неправильной формы, как на зданиях, изображенных в древнейшей греческой вазовой живописи. Рядом с главным залом имеется дру-

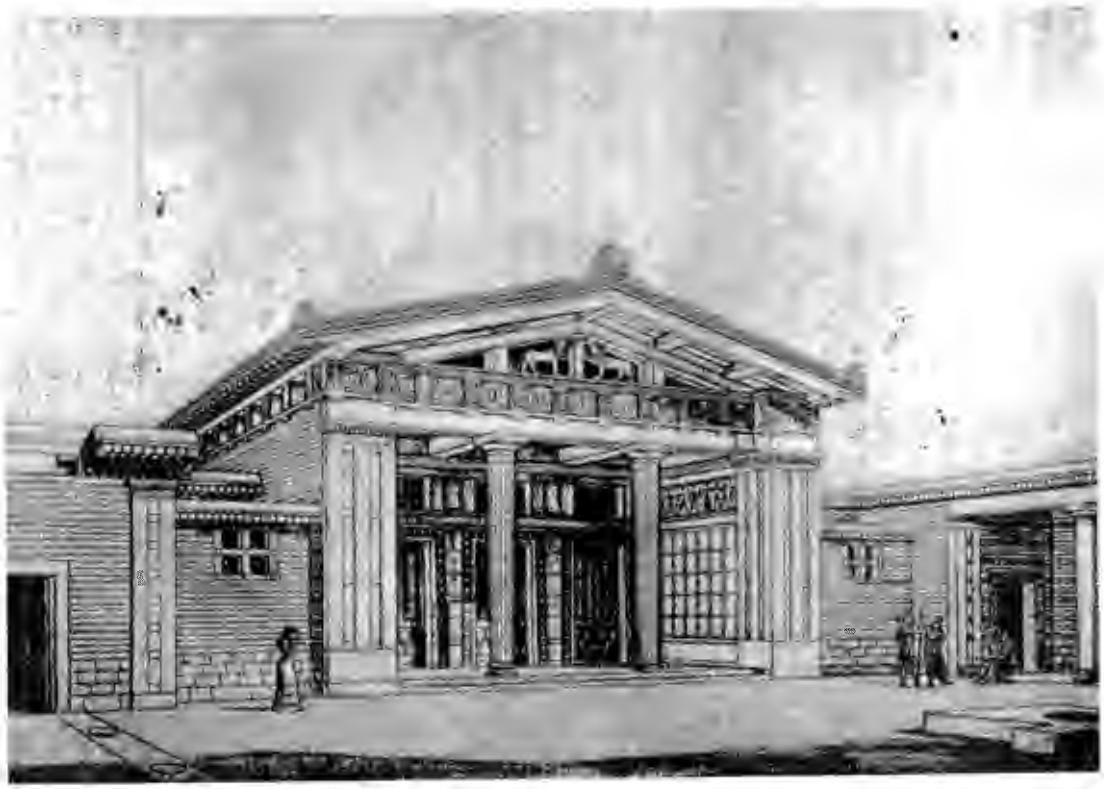


Рис. 13. Тиринф. Дворец. Реконструкция

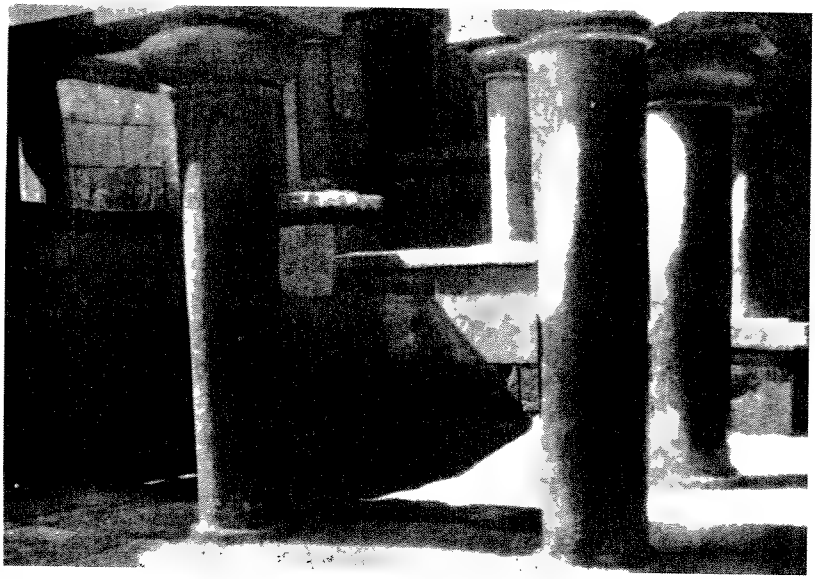


Рис. 14. Кносс. Дворец

гой двор, значительно меньших размеров, чем центральный, и выходящий на него аналогичный зал, но поменьше и попроще. По-видимому, это парадные приемные залы дворца, большой — мужской, маленький — женский. Такой зал назывался по-гречески «мегарон». Его находят везде, где сохранились остатки дворцов Микенской эпохи. За последнее время доказано северное происхождение мегарона, на что уже указывает очаг в его середине: под Берлином были найдены остатки деревянных домов эпохи доклассового общества, которые уже имеют развитую форму мегарона (рис. 15). Племена, захватившие греческий материк, принесли с собой с севера форму жилья в виде мегарона. Когда они потом переняли композицию критских дворцов, они и в свои дворцовые сооружения, построенные по образцу критских, внесли мегарон и этим совершенно изменили основной смысл критского лабиринта.

В сущности, в микенском дворце уже нет лабиринта. В нем выделено главное помещение — мегарон, по отношению к которому все остальные помещения трактованы как подчиненные.

Мегарон — приемный зал хозяина. В кносском дворце человек совершенно растворялся в движении живописного светотеневого пространства, даже так называемый «тронный зал» Кносса совершенно теряется во множестве других комнат. В Тиринфе человек выделен тем, что приемный зал хозяина получил монументальное оформление и господствует над остальными комнатами. Мегарон

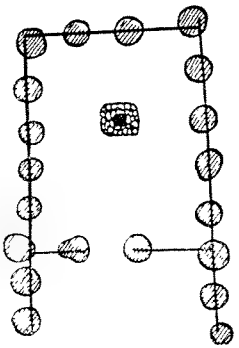


Рис. 15. Дом эпохи доклассового общества около Берлина

микенского дворца обрамляет личность хозяина, и в этом смысле уже в микенских дворцах наблюдаются зачатки выделения человеческой личности и первое проявление образа человека-героя — этого идеала классической греческой культуры.

В микенский дворец ведет поднимающаяся по склону холма дорога и подводит идущего во дворец к монументальным воротам. Они состоят из стенки с пролетом, перед которой по обе стороны расположены портики. Лицевая сторона каждого портика составлена из двух торцов стен (под прямым углом к основной стенке ворот) и двух колонн между ними. В них воспроизведена передняя сторона мегарона. В Тиринфе такие ворота повторены дважды: при входе во дворец и перед главным двором. Как в мегароне, так и в этих монументальных воротах, насколько можно судить по Львиным Воротам в Микенах, колонны сужались вниз. Ворота Микенской эпохи в Тиринфе и других дворцах являются прототипами монументальных ворот в греческой архитектуре классической эпохи, так называемых «пропилей» (например, на Акрополе в Афинах).

Сходство комплекса микенского дворца XV века с ансамблем греческого акрополя VI—V веков очень велико. Во дворце в Тиринфе мы уже видим характерное расположение на высоте холма, укрепленного крепостными стенами, монументальных пропилей, ведущих на верхнюю платформу. Но особенно важно появление в Тиринфе и других микенских дворцах мегарона, из которого постепенно, на протяжении столетий, развился греческий классический периптер.

Можно шаг за шагом проследить развитие периптера из мегарона. Между микенским дворцом, с его центральным мегароном, и периптером существует принципиальная разница. Мегарон весь обращен внутрь, в нем господствует внутреннее «пещерное» пространство зала с очагом, которому подчинена наружная передняя сторона. Выходящая во двор лицевая часть (рис. 13) приглашает войти внутрь и подготовляет основную композицию внутреннего пространства. Кроме того, мегарон виден снаружи только с одной стороны, так как он весь окружен непосредственно примыкающими к нему коридорами и другими помещениями и включен в сложную систему внутренних пространств, восходящую к критскому дворцу. Наоборот, развитой периптер весь обращен наружу, наружный объем является его главным архитектурным содержа-

Рис. 16. Дельфы. Сокровищница афинян

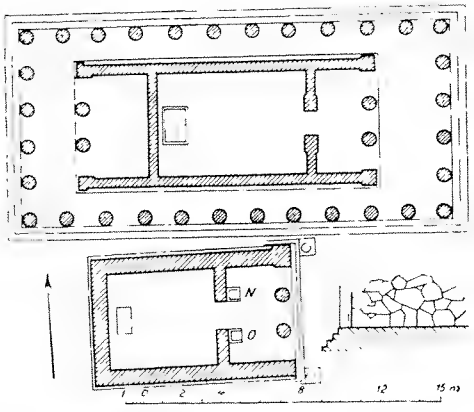


Рис. 17. Два храма Немезиды в Рамне

нием, даже внутреннее пространство, благодаря колоннадам в целле, уподоблено внешности здания.

Однако сразу видно, как много элементов будущего греческого храма уже заложено в мегароне. Самый план мегарона продолжает жить в Парфеноне и других периптеральных храмах в очертаниях целлы. Система колонн и антаблемента и, может быть, даже фронтона имеется в зародыше уже в мегароне. Вспомним также Львиные Ворота в Микенах, которые можно рассматривать как прототип заполненного скульптурами фронтона. Сходство мегарона с греческим храмом и все его значение для развития периптера особенно ясно выступает, если сопоставить с мегароном ранний архаический тип так называемого антового храма (рис. 16 — templum in antis). Такую форму имел, например, так называемый Гекатомпедон на Акрополе в Афинах — храм еще VI века, который был тогда единственным храмом на Акрополе, стоявшим посередине холма севернее Парфенона (он был заменен им в V веке), а также и ряд других ранних храмов. Эту архаическую форму сохранили и некоторые более поздние сокровищницы в Дельфах и Олимпии (небольшие здания, в которых хранились драгоценные подношения дельфийскому и олимпийскому святилищам отдельными городами); они дают наглядное представление о том, как выглядели архаические антовые храмы. Антовый храм (рис. 17) с его двумя выходящими на фасад торцами стен (они-то и называются «антами»), между которыми расположены две промежуточные колонны, еще мало отличается от мегарона.

Все же в антовом храме (рис. 16) сделан большой шаг в сторону перенесения главного акцента изнутри наружу. Антовый храм стоит уже изолированно, в то время как мегарон был еще частью дворца. Этим окончательно завершено выделение мегарона из соседних помещений, наблюдаемое уже в Тиринфе. Ряд других новых черт появляется одна за другой и все усиливает пластичность греческого храма, господствующее положение наружного массива в его архитектурной композиции, позволяющее сравнивать его со скульптурным произведением, со статуей (пластика-скульптура). В этом смысле огромное значение имеет техника, в которой

строились греческие храмы, — прекрасно отесанные квадры камня, впоследствии мрамора, из которых складывались все монументальные здания. Этот монументальный материал является в данном случае важным элементом художественной композиции, так как впечатление крепости наружной массы и скульптурной пластичности в значительной степени обусловлено материалом и техникой. Большую роль играет самый характер тески камней. В противоположность Египту и вообще Востоку, строго соблюдается правильность параллельных друг другу горизонтальных и вертикальных швов, в связи с тем, что каждый квадр камня трактуется как самостоятельная, законченная индивидуальность, не теряющаяся в целом. И целое складывается в представлении зрителя из отдельных крупных блоков, тяжелых и монументальных, которые и в сумме дают монументальные формы.

Очень существенным моментом на пути пластической монументализации ячейки мегарона при превращении ее в греческий периптер является возникновение ступенчатого постамента, состоящего обыкновенно из трех ступенек, на котором стоит всякий греческий храм. Эти ступени подобны постаменту статуи: они выделяют здание из окружающего, как законченное в себе целое. Ступени художественно оформляют освобождение мегарона от окружающих его дворцовых помещений, которое можно считать моментом возникновения греческого храма. Подходя к храму, возвышавшемуся на постаменте, зритель ощущает дистанцию между собой и массивом храма, который этим вырван из повседневной жизни и ей противопоставлен. Благодаря ступеням храм стоит высоко, а с другой стороны, нужно преодолеть ступени, чтобы подойти к зданию вплотную.

Следующим шагом огромного значения является повторение на задней узкой стороне антового храма портика с двумя колоннами между двумя антами, причем внутрь ведет единственная дверь на передней узкой стороне. Таков, например, маленький храмик Артемиды в Элевсине. Антовый храм, даже водруженный на ступенчатый постамент, все же сохранил отголосок ориентации здания внутрь, которая была так характерна для мегарона: в антовом храме еще сильно выделена его лицевая сторона в качестве монументального обрамления входа, указывающего на значение внутреннего пространства. Добавление с задней стороны совершенно такого же мотива портика с колоннами и антами является элементом исключительно наружной композиции, так как на самом деле с задней стороны вовсе даже нет входа внутрь. Задний портик (открытый навес на колоннах) совершенно лишает передний портик его господствующего положения и вместе с тем превращает его из обрамления входа, каким он был в мегароне, в элемент наруж-

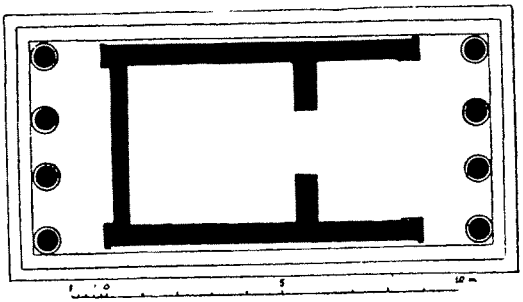


Рис. 18. Афины. Храм на Илиссе

ной композиции, вносящий разнообразие в оформление наружного массива здания. Антовый храм, дополненный задним портиком, дает симметрическое оформление наружного объема, обращенного в две стороны совершенно одинаковыми частями. В соединении со ступенчатым постаментом получается впечатление всесторонне законченной вещи, противопоставленной окружающему.

Дальнейшее развитие сводится к превращению антового храма в периптер, к распространению колонн с узких сторон на длинные стороны, так что в конце концов сложился непрерывный венок колонн, образующий «оперение» периптера. Не трудно проследить отдельные фазы этого развития, которое яснее всего выступает при сравнительном изучении планов, тем более что большинство относящихся сюда памятников сохранилось только в развалинах. Интересным промежуточным звеном является тип храмов (рис. 18), в которых анты заменены колоннами, благодаря чему целла имеет форму прямоугольника, перед двумя сторонами которого расположено по четыре колонны (амфипростиль; если колонны имеются только перед входной стороной, то это простиль). От этого только один шаг к тому, чтобы и перед двумя другими стенами поместить по ряду колонн и замкнуть кольцо периптера. С другой стороны, форма целлы уже сложившегося периптера сохраняет план мегарона, и колонны между антами образуют второй ряд колонн на узких сторонах (храм Зевса в Олимпии и др., например, большой храм на рис. 17).

Все это развитие протекало в XV— VII веках. Древнейший известный периптер — это храм Геры в Олимпии VII века. Однако большинство более или менее сохранившихся зданий архаического периода (VIII — начало V века) относится к VI и началу V века. Постройки

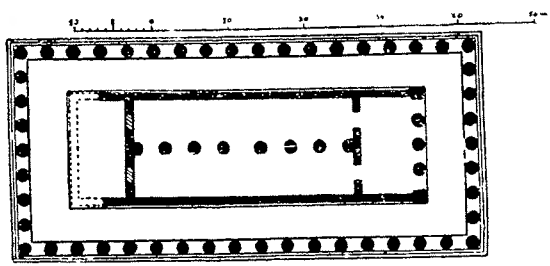


Рис. 19. Пестум. Храм, ошибочно названный базиликой

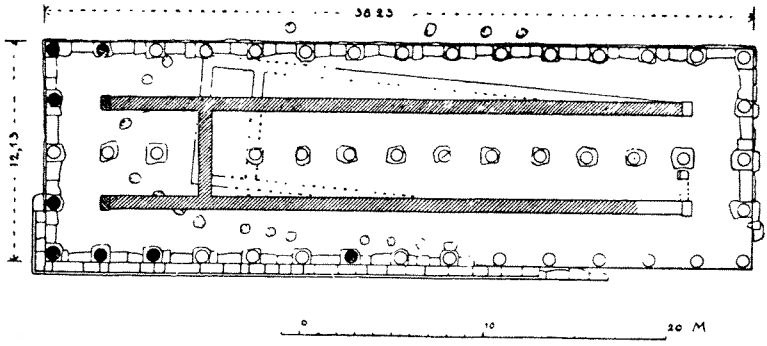


Рис. 20. Термос. Храм

архаического периода возводились главным образом на греческом материке и в колониях — на западном побережье Малой Азии и в Нижней Италии (так называемой Великой Греции) и Сицилии. В VI веке и еще в начале V века большое значение имеют различные местные течения и варианты. Общий уровень художественной культуры был уже тогда очень высок, и в отдельных местных школах наблюдается оживленная строительная деятельность, которая зачастую приводит к важным нововведениям, к созданию новых форм и композиционных принципов. Все же культурный обмен между отдельными областями уже в архаическую эпоху был очень значителен, так что строители отдельных областей перенимали друг у друга новые достижения. Благодаря такой диффузии форм и идей постепенно образовался общий тип дорического храма, который переняли и развили до высокого совершенства зодчие Афин эпохи Перикла. Среди отброшенных впоследствии архаических композиционных приемов следует отметить (рис. 19 и 20) целлы, разделенные одним рядом внутренних колонн на две равные части, с отдельными входами в каждую из них. В узкой стене целлы иногда устраивали две двери, причем между антами ставили три колонны, а перед короткими сторонами целлы нечетное число колонн (храм в Пестуме, названный по ошибке базиликой, и др.). Существовали храмы, в которых целла имела только три стены, а одна из узких стен целлы отсутствовала вовсе и была заменена одной колонной между антами (храм в Термосе — рис. 20).

Наряду с дорическим ордером, который господствовал уже в архаическую эпоху, развился, особенно в ионических колониальных городах Малой Азии, ионический ордер, сложившийся не без влияния на него персидской архитектуры. Такие большие сооружения, как Дидимейон в Милете и Артемисий в Эфесе, от которых сохранились только незначительные фрагменты, были выстроены

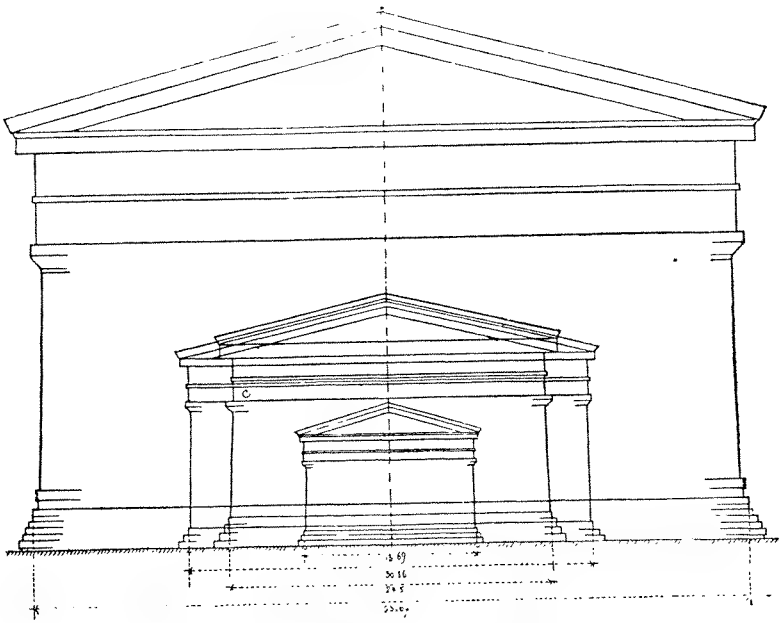


Рис. 21. Сравнительная таблица величины храмов. Изображены узкие стороны четырех храмов (в возрастающем порядке величин): Эгина, Селинунт, Парфенон, храм Зевса в Акраганте. Схема Дурма

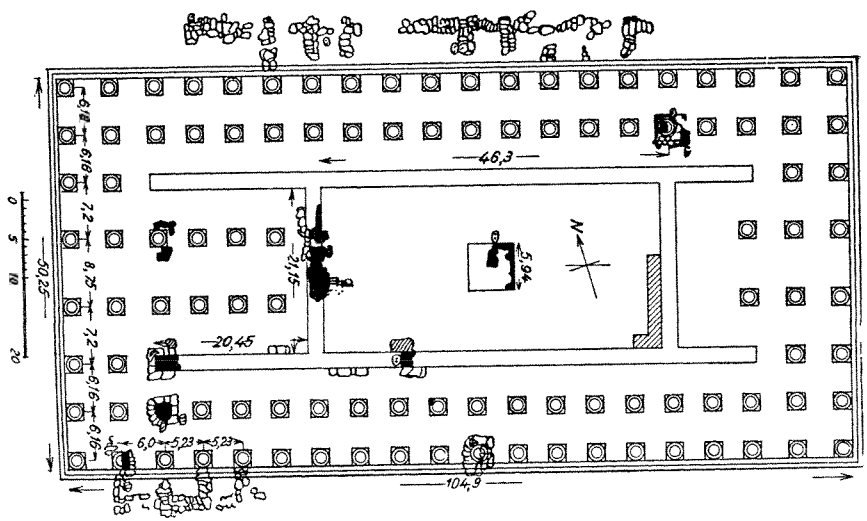


Рис. 22. Эфес. Старый храм Артемиды

в ионическом ордере (оба здания позднее перестроены — см. ниже). Все же только позднее, в Афинах последней четверти V века, ионический ордер начинает вытеснять дорический.

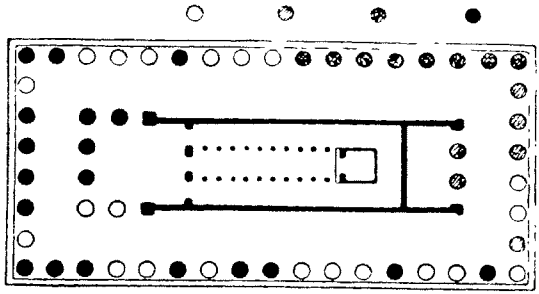


Рис. 23. Селинунт. Храм G

Некоторые храмы Малой Азии и Сицилии, т. е. окраин греческого мира, сильно отличаются от обычных греческих храмов своими колоссальными размерами (рис. 21), исключительными формами. В этом сказывается соприкосновение с восточной культурой и ее количественным стилем. Дидимейон в Милете (ширина целлы около 110×50 м) и Артемисион в Эфесе (рис. 22; около 105×50 м) отличаются очень большими размерами (Парфенон — ширина целлы около 31×69,5 м); очень велик и храм G в Селинунте (рис. 23) в Сицилии (около 110×50 м), но по своим формам среди других греческих храмов особенно выделяется колоссальный (около 121×56 м) храм Зевса в Акраганте в Сицилии (рис. 24 и 25), оставшийся незаконченным. Существуют различные реконструкции его первоначального вида, но интерколумнии (интерколумний — пространство между двумя соседними колоннами) были, несомненно, забраны каменными стенами, так что вокруг целлы находились глухие коридоры. По-видимому, человеческие фигуры большого размера, атланты, найденные лежащими на земле, стояли первоначально на горизонтальном карнизе, находившем-

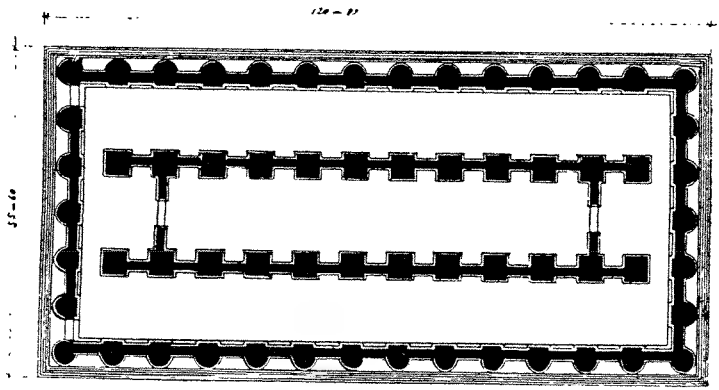


Рис. 24. Акрагант. Храм Зевса

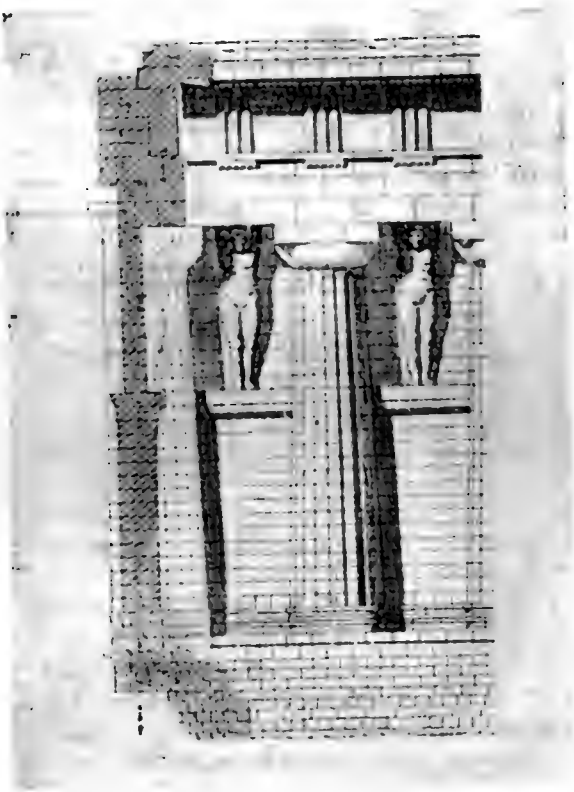


Рис. 25. Акрагант. Храм Зевса

ся приблизительно на половине высоты стен между колоннами, и поддерживали антаблемент интерколумниев.

Незначительные остатки чрезвычайно скромных жилищ и очень небольшое количество общественных зданий (залы собраний, театры, ворота и др.) ясно показывают, что главное внимание греческих заказчиков и архитекторов было в V веке направлено на строительство храмов.

Weickert C. Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien. Augsburg, 1929; *Koldewey, Puchstein.* Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, 1899; *Wiegand Th.* Die archaische Porosarchitektur auf der Akropolis zu Athen. Kassel–Leipzig, 1904; *Waldstein Ch.* The Argive Heraeum, I, II. Boston–New York, 1902; *Hogarth D.* The archaic Artemisia. London, 1918; *Pace B.* Il Tempio die Giove Olympico in Agrigento (Monumenti antichi, 28); *Noack F.* Studien zur griechischen Architektur, I (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, IX), 1896; *Schliemann H.* Tiryns. Leipzig, 1886; *Boyd H.* Gournia, I, 1904; Ср. *Duhn von F., Jacobi L.* Der griechische Tempel in Pompeji. Heidelberg, 1890; *Moortgat A.* Hellas und die Kunst der Achaemeniden (Mitteilungen der altorientalischen Gesellschaft, 2).

III. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО ХРАМА

Колонны, анты и покрытие микенского мегарона были из дерева. С другой стороны, формы дорического ордера настолько живо напоминают деревянные конструкции, что трудно отделаться от предположения, что первые греческие храмы имели ордеры из дерева. Действительно, храм Геры в Олимпии VII века был окружен первоначально деревянными колоннами, которые несли горизонтальные деревянные части. Остатки их видел еще Павсаний, путешественник II века, который упоминает о них в своем сочинении. По мере того как сгнивало дерево, деревянные колонны одну за другой постепенно заменяли каменными, чем объясняются большие различия между сохранившимися колоннами здания. Мы рассмотрели историю развития греческого периптера из мегарона. Тем не менее формы классического греческого храма останутся непонятными, если не проследить их возникновение из деревянных конструкций, воспоминания о которых живо сохраняются в канонической системе дорического ордера.

Уже в VI веке эта система окончательно сложилась, дальнейшее развитие усовершенствовало пропорции и детали вплоть до Парфенона. Дорический ордер (рис. 26—32) делится в основном на три части: 1) ступенчатый постамент; 2) колонна; 3) ан-

Рис. 26. Пестум. Так называемый храм Посейдона

Рис. 27. Пестум. Так называемый храм Посейдона

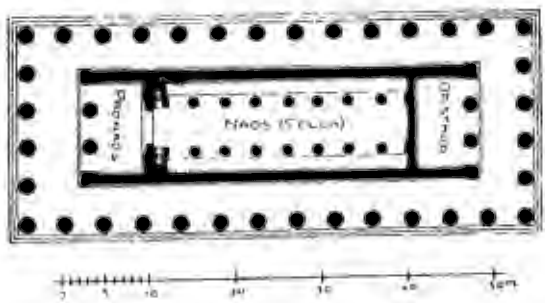


Рис. 28. Пестум. Так называемый храм Посейдона

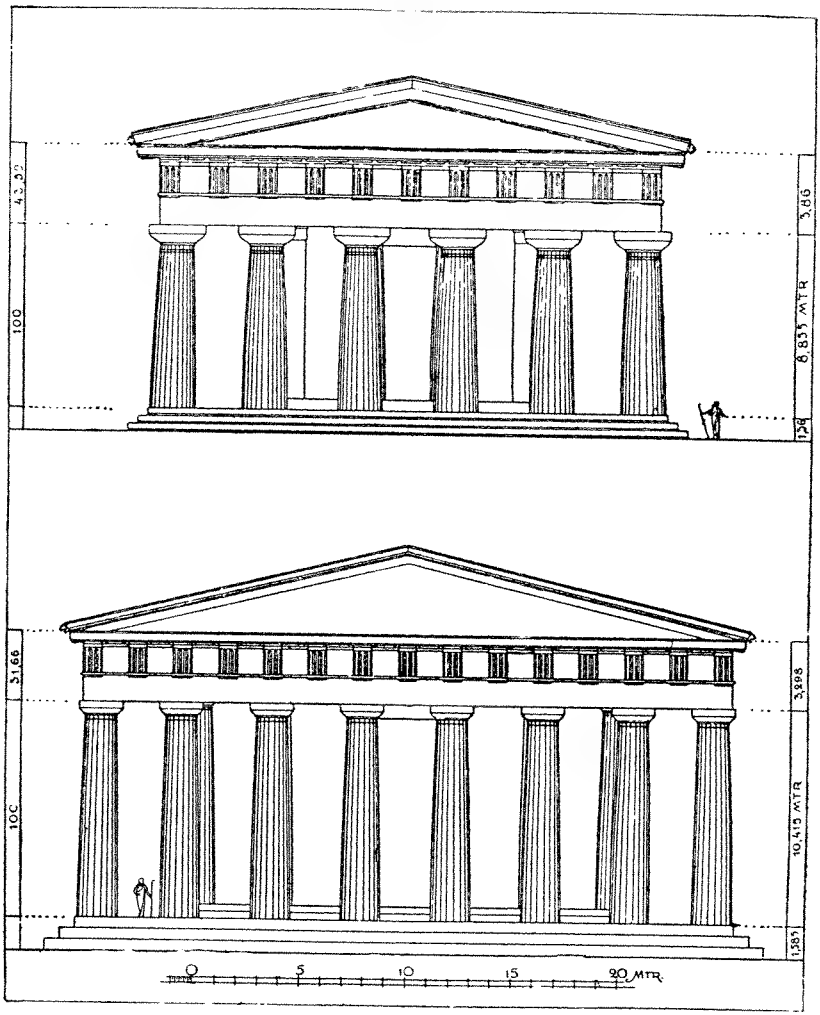


Рис. 29. Так называемый храм Посейдона в Пестуме (*наверху*) и Парфенон в Афинах (*внизу*) в одном масштабе. Схема Ронцевского

таблемент (все части, помещенные над колоннами). Ступенчатый постамент состоит из: а) самой нижней и самой большой ступени, выложенной обыкновенно из более грубо обработанных квадров камня, которая называется стереобат; б) трех одинаковых ступеней над стереобатом, из них верхняя, образующая ровную искусственную площадку, на которую поставлены колонны и стены целлы, называется стилобат. Колонна дорического ордера, в противоположность ионическому ордеру, не

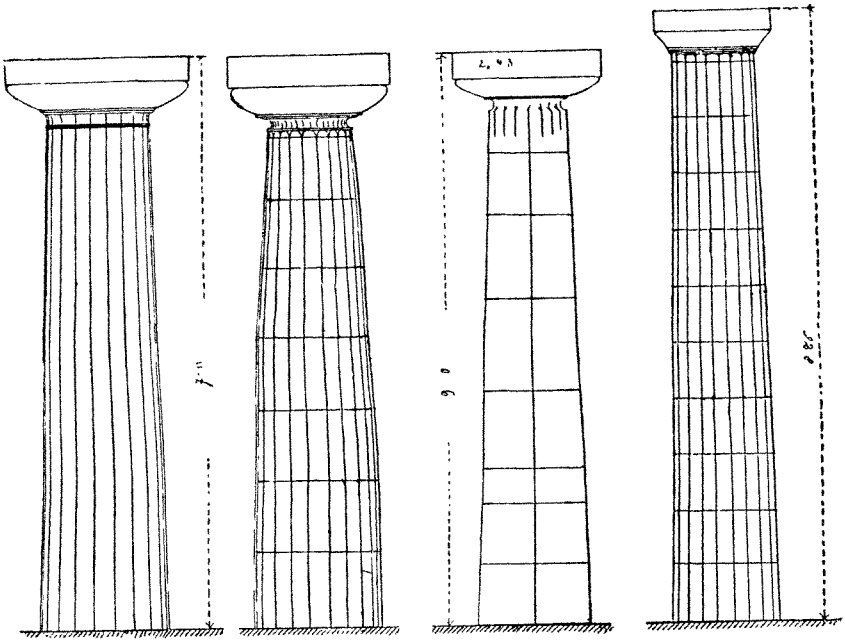


Рис. 30. Пропорции дорических колонн. Слева направо: храм в Коринфе (1×4,06), так называемая базилика в Пестуме (1×4,5), Селинунт (1×5), Пропилеи на Акрополе в Афинах (1×5,6). Схема Дурма

имеет базы (подставки в виде профилеванной, более широкой, чем сама колонна, круглой плиты) и непосредственно поставлена на стилобат; она расчленена на ствол и капитель (верхнее завершение ствола); капитель состоит из расширяющейся вверх круглой плиты, называемой эхин, и прямоугольной плиты над ней, которую называют абака. Ствол колонны покрыт вертикальными желобами, это — каннелюры. Ствол колонны неравномерно сужается вверх, приблизительно с трети высоты сужение усиливается. Благодаря этому получается впечатление припухлости колонны, которая называется энтазис. Антаблемент делится на три части: а) архитрав; б) фриз; в) карниз. Архитрав — горизонтальная полоса, лежащая непосредственно на колоннах, в дорическом ордере она совершенно гладкая. Над архитравом помещен фриз, который в дорическом ордере расчленен на триглифы, выступающие несколько вперед и покрытые вертикальными желобами, и метопы — прямоугольные поля между ними, заполненные рельефными изображениями человеческих фигур, объединенных в сцены мифологического содержания. Метопа и триглиф, взятые вместе, носят название три-

глифон. Под триглифами помещены полочки, к которым прикреплены свисающие вниз капельки. Над фризом помещен карниз, называемый гейсон, с дорическим киматием (узкой орнаментированной полосой) над ним. Над метопами под карнизом помещены полочки с висячими каплями. На коротких сторонах храма над карнизом помещается по фронтону — заполненному скульптурными группами мифологического содержания треугольнику, образованному скатами кровли. Фронтон завершается опять карнизом — гейсоном, а над ним сима — облом, задерживающий скат вод с крыши и направляющий воду в львиные маски, расположенные по длинному краю кровли, через открытые пасти которых выливается дождевая вода. По сторонам фронтона и на его вершине помещали терракотовые орнаменты или фигуры — акротерии.

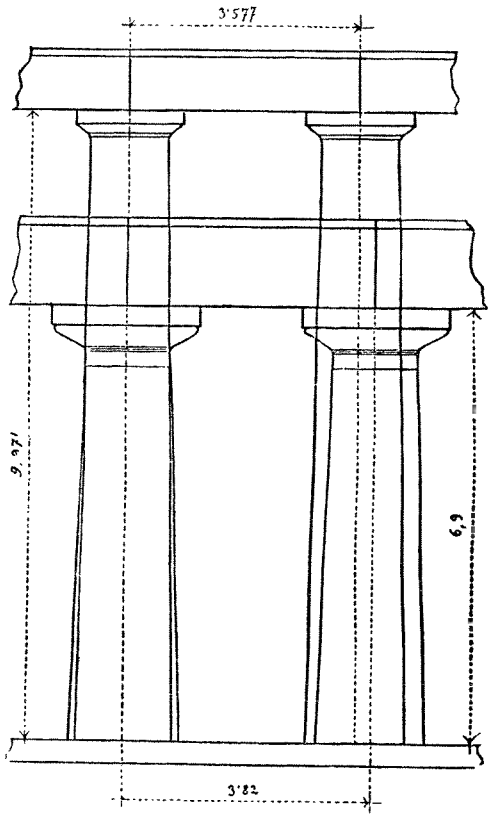


Рис. 31. Колонны храмов в Коринфе (более низкий) и в Немее (более высокий) в одном масштабе. Схема Дурма

Если посмотреть на перспективный разрез Парфенона (рис. 33), то может показаться, что он деревянный. Как колонны, так и положенные на них горизонтальные части кажутся вырубленными из дерева. Так, особенно каменный архитрав, в разрезе состоящий из нескольких скрепленных друг с другом рядов квадров, кажется сделанным из деревянных балок. Только деревянные прототипы периптера могут объяснить форму каменного потолка его наружного обхода в виде множества касет, состоящих каждая из нескольких концентрически уменьшающихся квадратных углублений. Форма касетированного каменного потолка могла возникнуть только в дереве и надолго сохранилась в каменной греческой храмовой архитектуре, пре-

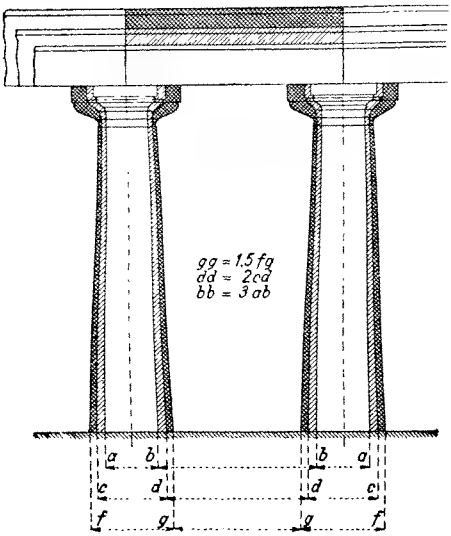


Рис. 32. Различные пропорции дорических колонн. Схема Дурма

вратившись в характерный и прямо-таки необходимый признак плоского потолка покрытия его наружного обхода.

До нас не дошли ранние архаические деревянные антаблементы — прототипы каменных. Но на основании форм сохранившихся более поздних каменных антаблементов было предложено несколько очень сходных между собой и очень остроумных реконструкций этих деревянных прототипов (рис. 34). Легче всего объяснить из деревянных конструкций самую форму колонны и ее капители. Все же, по-видимому, именно колонны раньше всего стали делать каменными; интересной промежуточной формой являются храмы с уже каменными колоннами, но еще деревянным антаблементом. Все части дорического антаблемента очень легко свести к их деревянным прототипам и объяснить их из них. Архитрав — это те горизонтальные балки, которые соединяли колонны друг с другом и на которых покоилась вся кровля. Очень вероятно, что их на колоннах лежало несколько и что они были соединены друг с другом металлическими скрепами. Очень остроумно триглифы объясняются как торцы поперечных балок, которые были перекинуты от одной длинной колоннады на другую через пространство целлы и лежали на продольных балках — будущем архитраве. Первоначально торцы поперечных балок оставались обнаженными, потом их стали закрывать орнаментированными терракотовыми пластинками, — так образовались триглифы. Место метоп занимали первоначально пустоты между торцами поперечных балок. Вскоре, однако, и эти пустоты стали закрывать терракотовыми плитками, чтобы предохранить кровлю от действия атмосферных осадков. Несколько терракотовых метоп, покрытых живописью, сохранилось от архаического периода. Позднее они были заменены метопами, покрытыми скульптурными изображениями. Все же и в этих последних сохранилось воспоминание о первоначальных пустотах между торцами балок: на метопах фигуры людей и жи-

Рис. 33. Афины. Парфенон

вотных изображены движущимися в пространстве. Далее, очень остроумным является объяснение полочек с капельками под триглифами теми деревянными гвоздями, которыми в древнейший период торцы деревянных балок приколачивались к продольным балкам. По этому пути можно пойти дальше и объяснить дорический антаблемент вплоть до мелочей из деревянных конструкций прототипов классических греческих храмов. Сходным образом пытались объяснять и ионический ордер, однако это труднее и менее убедительно.

Ошибкой технического объяснения классического греческого храма — объяснения правильного и необходимого — было

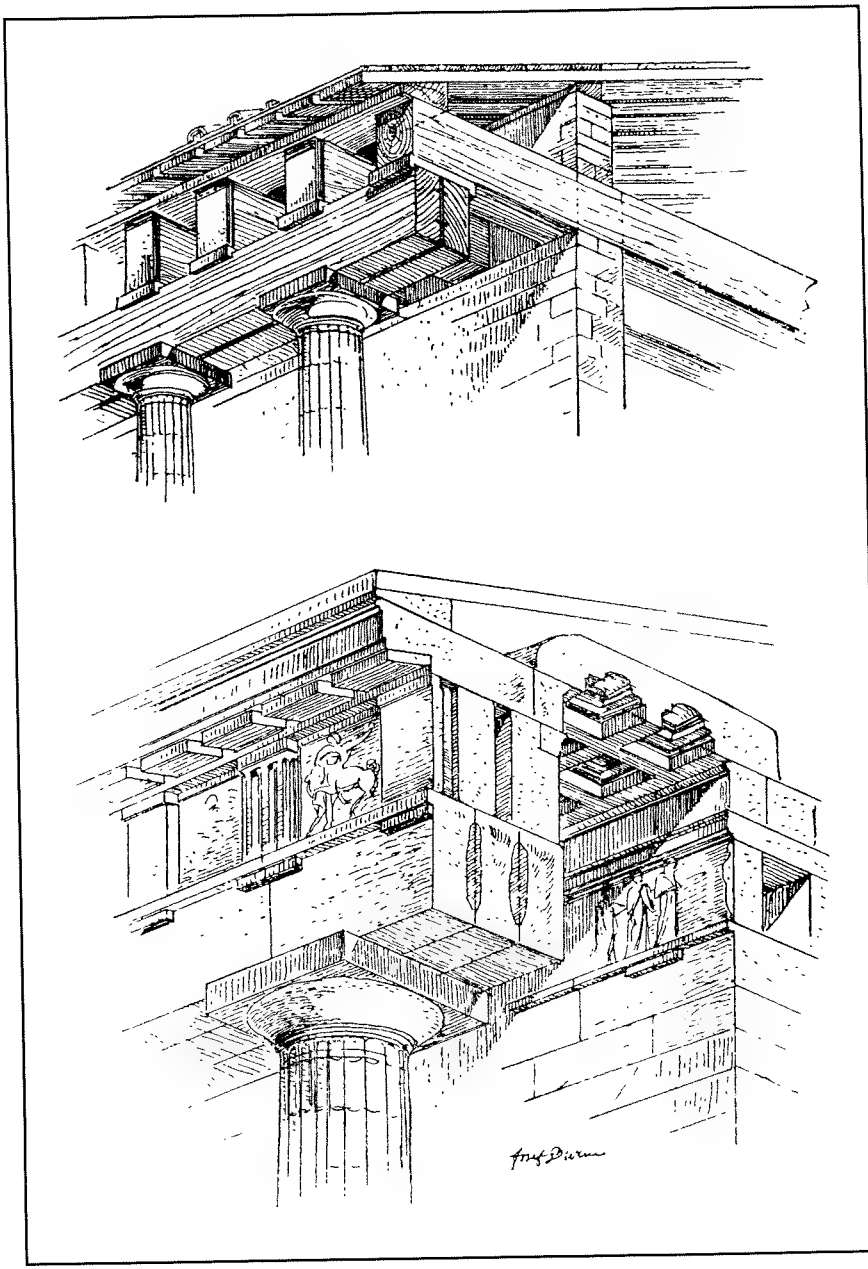


Рис. 34. Афины. Парфенон (*внизу*), сопоставленный с реконструированным деревянным прототипом дорического периптера (*наверху*). Схема Дурма

то, что приверженцы его односторонне пытались вывести все формы классической греческой монументальной архитектуры только из ее деревянных прототипов. Между тем сравнение этих восстановленных довольно правдоподобно прообразов с храмами V века обнаруживает между ними огромное различие, имеющее большое принципиальное значение. Деревянные храмы должны были иметь совершенно другие пропорции, чем более поздние каменные сооружения. Колонны-бревна были значительно тоньше каменных колонн, расставлены они были гораздо дальше друг от друга, чем колонны классического храма. И пропорции всего антаблемента и отдельных его частей в дереве сильно отличались от каменных. А между тем принятые в классическом греческом храме соотношения частей являются определяющими для производимого им впечатления. И основное соотношение массы и пространства, характерное для греческих монументальных зданий V века, является новым по сравнению с деревянными прототипами отдаленных времен. Ведь благодаря более тонким колоннам и антаблементам, благодаря значительно более широким интерколумниям, т. е. пространствам между каждыми двумя соседними колоннами, господство массы над окружающим пространством (а оно так существенно для общей композиции классического греческого храма!) не могло в достаточной степени ярко выступать в деревянных зданиях, которые в этом смысле были более похожи на легкие павильоны китайской архитектуры. Но и на это можно возразить с точки зрения крайних сторонников объяснения архитектурных форм целиком из материала, техники и конструкции, что совершенно новые пропорции, появившиеся при перенесении форм с дерева в камень, были обусловлены новым материалом — камнем. Действительно, возводя их из камня, колонны, в силу свойств нового материала, естественно, приходилось делать значительно толще, чем из дерева, также и отдельные части антаблемента. Кроме того, приходилось значительно ближе придвигать друг к другу колонны, чтобы каменные горизонтальные плиты могли выдержать лежащую на них тяжесть.

Все же бросается в глаза, что дорические колонны даже в Парфеноне намного толще, чем это требовалось из конструктивных соображений, что они придвинуты друг к другу значительно ближе, чем это нужно на основании расчета конструкции. Это становится особенно ясным, если сравнить колонны Парфенона (рис. 8) с колоннами северного портика Эрехтейона (рис. 72). В северном портике Эрехтейона пропорции колонн и интерколумниев гораздо ближе к пределу, который вытекает из свойств

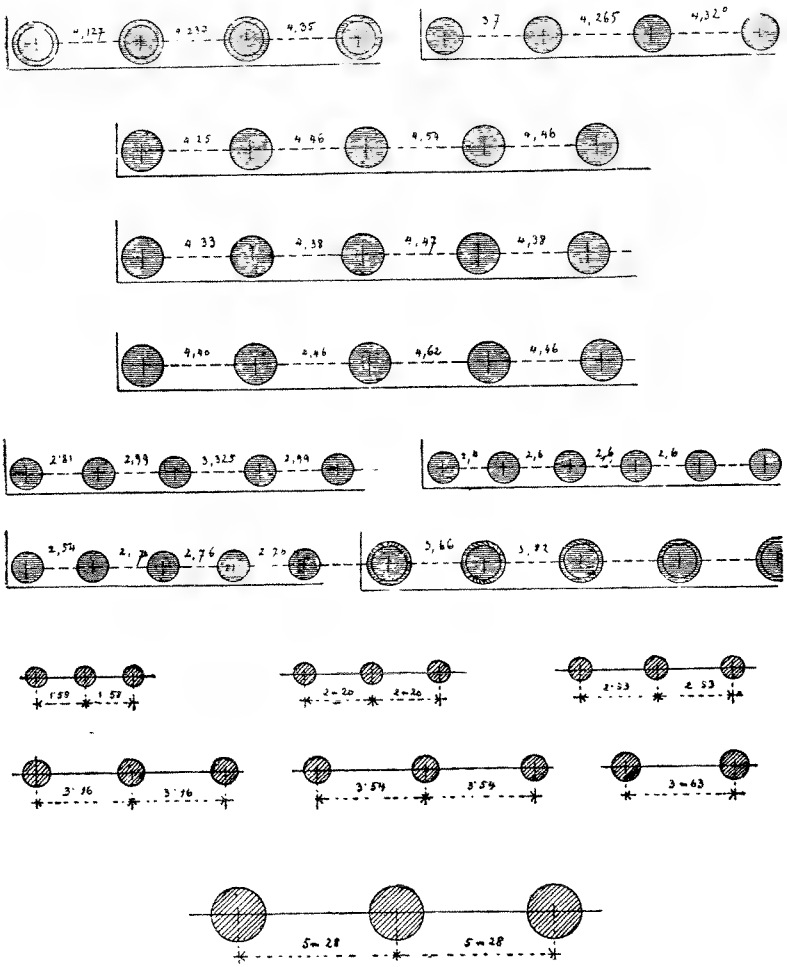


Рис. 35. Соотношение колонн и интерколумниев. Сверху вниз по рядам: *1.* Сегеста. Парфенон. *2.* Селинунт С. *3.* Селинунт D. *4.* Селинунт G. *5.* Селинунт А. Эгина. *6.* Фигалия. Коринф. *7.* Ника Аптерос. Пропилеи в Приене. Айзани. *8.* Северный портик Эрехтейона. Храм Афины в Приене. Пропилеи в Афинах. *9.* Храм Дидимейского Аполлона в Милете. Схема Дурма

материала. Излишнюю с точки зрения конструктивного расчета массу материала в Парфеноне можно было бы объяснить тем, что греческие архитекторы только постепенно усовершенствовали свои конструкции и технику и что приближение к предельной тонкости колонн шло постепенно и еще не было достигнуто в эпоху постройки Парфенона. Но и такое объяснение будет не-

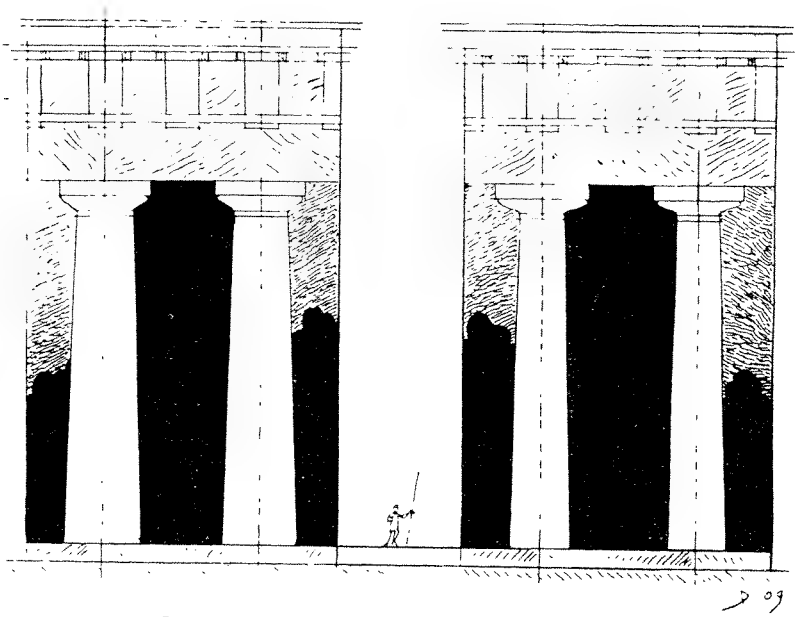


Рис. 36. Колоннада более древнего (*справа*) и более нового (*слева*) храма G в Селинунте. Схема Дурма

правильным, так как мы уже в архаическую эпоху, задолго до Парфенона и других близких ему по пропорциям зданий, имеем греческие храмы, в которых колонны расставлены гораздо дальше друг от друга, чем в Парфеноне. В них колонны, кроме того, отставлены значительно дальше от стен целлы, так что наружные массы этих зданий были гораздо легче, воздушнее и больше пронизаны пространством. Так было в старом, существовавшем до Парфенона храме Афины на Акрополе в Афинах, в храмах в Термосе, в Неандрии, в храме G в Селинунте и во множестве других (рис. 35). Так, и в большом храме в Селинунте колонны более старого строительного периода уже и расставлены шире, чем колонны более позднего строительного периода (рис. 36). Все это показывает, что пропорции наружных масс классических греческих храмов нельзя целиком вывести из требований материала и конструктивных расчетов. Широко расставленные колонны некоторых архаических храмов оказываются в этом отношении ближе к северному портику Эрехтейона и к формам последующей архитектуры, чем к Парфенону.

Греческие архитекторы классической эпохи в своих монументальных зданиях совершенно не употребляли связующего вещества, что стоит в зависимости от огромного художествен-

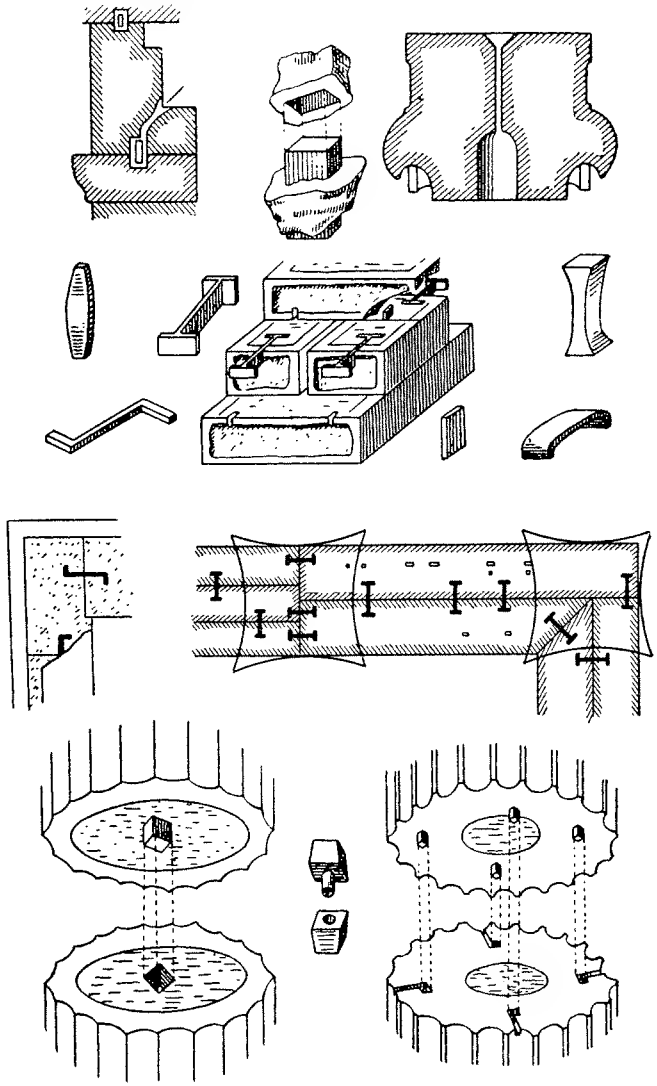


Рис. 37. Конструктивные детали греческого храма. Схема Бенуа

ного значения, которое они придавали отдельным единицам материала. Каждый квадр камня тщательно отесан, как законченная вещь. Каменные блоки скреплялись между собой металлическими связями. На тех сторонах квадров, которыми они примыкали к соседним, в середине делали выемку и оставляли ее необработанной с тем расчетом, чтобы точнее и тщательнее

притесать друг к другу выступающие края двух смежных квадров (рис. 37). Так, например, архитрав состоит обычно в глубину из трех квадров, края которых плотно притесаны друг к другу, а между ними остаются пустоты неправильных очертаний. Колонны состоят из отдельных насаженных друг на друга барабанов, круглые поверхности которых имеют аналогичные выемки. В середине каждой круглой поверхности барабана выступает до уровня краев кружок с квадратным отверстием в нем, в которое вставлялся металлический шкворень, скреплявший два смежных барабана друг с другом (рис. 37). Расположение камней в области триглифного дорического фриза достигает довольно значительной сложности. Покрытие наружного обхода было всегда из камня, с высеченными на каменных плитах касетами. Потолок целлы был деревянным, вероятно тоже касетированным. Деревянные касеты над целлой продолжают внутри рисунок каменных касет потолка наружного портика. Кровля была черепичная на стропилах; обломки кровельной черепицы сохранились в очень большом количестве.

До сих пор спорным является вопрос об освещении греческого храма. Витрувий говорит о существовании гипетральных храмов, т. е. таких зданий, целлы которых имели довольно значительное прямоугольное отверстие в потолке, так что статуя божества стояла под открытым небом. В некоторых случаях внутренность греческого храма действительно имела характер открытого двора, как это установлено для большого Дидимейона в Милете и как это очень вероятно и для некоторых других построек (см. ниже). Но из этого нельзя еще делать вывода, что все или даже большинство греческих храмов были гипетральными. Не убедительны также попытки реконструкции их с боковым верхним светом. Всем этим предположениям прямо противоречат световые отверстия над входными дверьми храмов, объединенные с пролетом двери одним общим обрамлением (рис. 33). Если бы храмы действительно имели первоначально верхний или боковой свет, то световые отверстия над дверными пролетами оказались бы совершенно излишними. Для освещения внутренности целлы они совершенно достаточны. Ведь и комнаты греческих домов, даже эллинистической эпохи, не имели окон, освещались через дворы и были погружены в полумрак. Тем более нужно себе представить затемненной внутренность святилища, в которое свет проникал, кроме того, через открытые двери.

Böttticher K. Tektonik der Hellenen, I, II. Berlin, 1866 1881; *Böttticher K.* Der Hypäthraltempel auf Grund des Vitruvianischen Zeügnisses gegen Professor Dr. L. Ross erwiesen. Potsdam, 1847.

IV. СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИЕ И ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО ХРАМА

Мы проследили историю развития греческого храма V века; затем выяснили конструктивно-технические предпосылки его форм. Без учета того и другого классический периптер остался бы непонятным. Но вместе с тем всего этого еще недостаточно для понимания основ классической греческой архитектуры. Ни последовательные ступени образования периптера, ни особенности деревянной или каменной техники не в состоянии объяснить наиболее существенных свойств и соотношений Парфенона и других самых совершенных монументальных зданий классической Греции. Ответ на вопрос, почему греческому периптеру V века присущи именно эти, а не другие соотношения, которые мыслимы в бесконечном количестве вариантов на основе тех же предшествующих фаз развития и тех же конструктивно-технических предпосылок, может быть намечен, только если исходить из идеологии века Перикла в Афинах, которая является исключительно важным этапом в истории греческой культуры.

«Только рабство создало возможность более широкого разделения труда между земледелием и промышленностью и, благодаря этому, расцвета древнегреческого мира. Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы и Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы. Мы не должны забывать, что все наше экономическое, политическое, умственное развитие вытекло из такого предварительного состояния, в котором рабство было настолько же необходимо, как и общепризнано. В этом смысле мы имеем право сказать, что без античного рабства не было бы и современного социализма... При тогдашних условиях введение рабства было большим шагом вперед» (*Энгельс Ф.* Анти-Дюринг).

Основным моментом социально-экономического развития Древней Греции было создание на основе рабовладельческого способа производства, на базе чрезвычайно отсталой и примитивной эксплуатации рабской силы, очень развитой и прогрессивной формы государственности — демократии. Конечно, нельзя забывать, что греческая демократия основывалась на рабовладельческом способе производства. Все же, по сравнению с деспотизмом восточных централизованных государств, греческая демократия означала громадный шаг вперед в развитии человеческой культуры. Правда, только благодаря жестокой эксплуатации рабского труда оказалось возможным государствен-

ное устройство греческих демократических городов-государств («полис» означает по-гречески одновременно и город и государство), на большое число которых распадалась Греция, чему благоприятствовал рельеф Греции, разделенной вдоль и поперек горными хребтами на отдельные, сильно отделенные от соседних и замкнутые в себе области. Перед греческими демократическими государствами открылась широкая возможность большое количество излишков прибавочного труда, образовывавшихся вследствие неограниченной эксплуатации рабской массы, употребить на культурное строительство, в котором очень существенную роль играло возведение монументальных сооружений и в первую очередь строительство храмов.

Господствующим классом Древней Греции были рабовладельцы, которые занимались торговлей и промышленностью, но обрабатывали также при помощи рабского труда и землю. Природные свойства греческого полуострова необычайно способствовали развитию мореплавания и торговли. Изрезанная береговая полоса с далеко заходящими в глубь материка заливами, огромное количество островов, облегчавших морские сообщения, — все это сильно способствовало развитию морского транспорта между отдельными городами и государствами. По всей Греции широко развилась городская жизнь, особенно же в торговых и промышленных центрах, из которых главным были Афины. В V веке говорили, что в Пирее, гавани Афин, можно получить товары всех стран легче и дешевле, чем где бы то ни было. В греческих городах господствовали мелкие собственники, заводившие небольшие предприятия, в которых работали рабы. В более крупных заведениях такого рода были заняты двадцать—тридцать рабов, большинство таких заведений имело по два-три раба каждое, но известны случаи, когда количество работавших в промышленном предприятии рабов достигало ста двадцати. Греческая литература V века сохранила нам яркие образы владельцев более крупных промышленных предприятий: «фабрикант» ламп Гипербол, владелец кожевенного и башмачного предприятия Клеон и другие. Господствующими видами промышленности были шерстяная, металлическая и гончарная, в области которых предприятия работали на вывоз. Аттика не имела в достаточном количестве собственного хлеба, который в Афины ввозился. Характерно, что во время Пелопоннесской войны все население Аттики нашло защиту в укрепленных Афинах, которые с моря получали все необходимое, так что для афинян не было гибельным опустошение спартанцами всей земли за стенами города.

Городскому торгово-промышленно-рабовладельческому населению, сорганизовавшемуся в форме маленьких демократических

городов-государств, объединявших сравнительно небольшую, окружавшую город территорию, приходилось с большим трудом отстаивать свою независимость. Весь архаический период истории Греции наполнен жестокой борьбой с восточными деспотами, которые стремились захватить и подчинить себе маленькие, разобщенные греческие государства. Особенно ожесточенными и опасными были столкновения с самым мошным восточным властелином того времени, завоевавшим уже не одну сильную державу, с непосредственным соседом греков — персидским царем. Персы то наступали на Грецию, то опять подавались назад. Они одно время подчинили себе малоазийские греческие колонии, которые только-только начали было богатеть и создавать свою очень своеобразную и прогрессивную культуру, особенно ионические города. Но вскоре антиперсидское движение широкой волной прокатилось по порабощенным колониям, которые стали делать попытки к освобождению. Эта борьба привела к решительному столкновению персов и греков, которые группировались вокруг наиболее сильных городов — Спарты и Афин. Судьба Греции висела на волоске. Персидский царь уже занял значительную часть Греции, уже Афины пали. Но еще до прихода персов все афиняне покинули город, сев на корабли. Решающее морское сражение произошло при о. Саламине (480 г). Персы были окончательно разбиты. Греческие рабовладельцы одолели восточных деспотов и завоевали свою независимость.

С этого времени и начинается замечательный расцвет Афин. Спарта всегда отличалась сильно выраженным аграрным характером, чем обусловливается традиционный консерватизм спартанской знати и аристократический образ правления в стране. Настоящим передовым государством были Афины, с их огромным флотом и предприимчивым характером граждан. Победа при Саламине поставила афинян в особенно благоприятные условия. Они были освободителями греков от варваров (как в Греции называли всех иноземцев). Афины создали для борьбы с персами мощный морской союз, входившие в него города первоначально поставляли военную силу для борьбы с врагом. Но постепенно эти натуральные поставки были заменены денежными взносами. В связи с разросшейся торговлей греки давно уже знали деньги и широко ими пользовались. Незаметно афиняне из защитников союзников превратились в их поработителей. Они брали дань с союзных городов и бесконтрольно распоряжались союзной казной, перенесенной с о. Делоса в Афины на Акрополь, где она хранилась в небольшом заднем помещении Парфенона, называвшемся опистодом (дословно: задняя комната; это название приложимо к соответствующей части и других греческих хра-

мов). Взносы союзников были главной основой финансовой мощи Афин. На этой базе расцвела замечательная культура Афин V века и особенно — дорого стоившая строительная деятельность Перикла, роскошная и грандиозная по тому времени застройка Акрополя. Весь этот процесс вызывал протесты союзников, все усиливалось стремление отдельных городов освободиться из-под теперь уже насильственной опеки Афин. Все попытки к отпадению строго наказывались с применением военной силы, непослушные союзники быстро возвращались к повиновению гораздо более сильным Афинам. Спарта образовала в противовес афинскому морскому союзу другой, континентальный союз на Пелопоннесе, главной силой которого, в противоположность флоту афинян, было сухопутное войско. Все города, недовольные Афинами, тяготели к спартанскому союзу. Спартанцы сами боялись роста Афин, тем более что они сознавали свой консерватизм, свою неповоротливость и огромную силу передовых Афин, которые трудно было победить при помощи сухопутного войска, пока они владели морем. Противоречия разрастались все сильнее, и дело дошло, наконец, до долголетней, мучительной и разрушительной Пелопоннесской войны между афинским и спартанским союзами, которая обозначает существенную грань в греческой истории и особенно в истории греческой культуры. С началом Пелопоннесской войны кончается классический период греческого искусства, обнимающий собой главным образом Афины между концом Персидских войн (480 г.) и началом Пелопоннесской войны, тянувшейся с 431-го, с небольшими перерывами, до 404 года. Вся Греция была в нее втянута.

Афинский демократический строй служил образцом для других городов. Во время войны демократические торгово-промышленные группировки многих городов вновь стали тяготеть к Афинам, аристократические аграрные группировки продолжали держаться Спарты. Основная часть народного собрания в Афинах состояла из валяльщиков, сапожников, плотников, кузнецов, торговцев и т. д. Из них выделяются более богатые предприниматели. О рабских восстаниях и о страхе рабовладельцев перед рабами мы слышим очень рано. Это и понятно, если принять во внимание, что количество свободных равнялось количеству рабов, являвшихся основой хозяйства.

Греческий торгово-промышленно-рабовладельческий класс на основе мелкой собственности и демократического государственного устройства создал совершенно новое, по сравнению с восточными деспотиями, представление о человеке, глубоко отличное от восточно-деспотического. На Востоке человек понимался либо как угнетенный и бесправный, либо как обожествленный деспот.

Природа населена таинственными божественными силами. Эти силы возвеличивают одних до сверхчеловеческого масштаба, других они принижают до полного ничтожества. Греческий рабовладелец, за счет предельного принижения эксплуатируемых им рабов, которых он приравнял к животным, ввел равенство среди свободных. Идеология свободных строится на развитии индивидуальности, опирающейся на разум, на рациональные способности человека, которые стремилось усыпить средствами религии восточно-деспотическое религиозное мировоззрение. Грек строит свое представление о человеке на основе его физического строения, что связано с сильными материалистическими тенденциями в греческом мировоззрении VI и V веков. «Материалистическое мировоззрение означает просто понимание природы такой, какова она есть, без всяких посторонних прибавлений, и поэтому-то это материалистическое мировоззрение было первоначально у греческих философов чем-то само собой разумеющимся» (*Энгельс Ф.* Диалектика природы).

В противоположность восточно-деспотической двойственности человеческой личности, которая так ярко проявляется в резком противопоставлении приниженных и обожествленных, греческая идеология строится на идее совершенного нормального человека, в основе которого лежит его физическое строение и связанные с ним границы. Новое понимание человеческой личности очень ярко отразилось также и в том, что человека стали противопоставлять природе, с которой он борется и которую побеждает. И с природы грек VI и V веков снимает покров религиозной интерпретации. Человек понимается как часть природы, но как наиболее совершенная ее часть, которой должно принадлежать господство над ней.

В основе греческой культуры VI и V веков лежит образ идеального человека, отличающегося от натуралистического человека тем, что он всесторонне развит и не обладает никакими случайными отклонениями от нормы и резко выраженными односторонностями. Благодаря бывшей в распоряжении греков рабской силе, представителям господствующего класса в городах очень рано открылась возможность много времени уделять физическому и духовному развитию. Идеал «ничего без меры», т. е. гармонического развития тела и духа, издавна руководил ими. Широкое развитие физической культуры и спорта шло параллельно с оживленной умственной деятельностью, проявлявшейся в самых различных направлениях. При этом для грека архаической и особенно классической эпохи чрезвычайно характерным является единство духовной и физической деятельности человека, цельность той и другой. Их разделение и, тем

более, их противопоставление друг другу было ему совершенно чуждым и непонятным.

Вместе с тем идеалом классической греческой культуры V века был человек-герой, т. е. человек, не только всесторонне развитой, но и более сильный во всех отношениях, чем обычные люди. Все способности греческого героя развиты необычайно, вся его природа монументализирована. Однако греческая героизация и монументализация целиком исходят из свойств реального человека и его физической структуры. В этом сказывается глубокое принципиальное различие между монументализацией человека в восточных деспотиях и в Греции. Образ фараона-сверхчеловека тоже можно было бы назвать монументализированным. Но эта монументализация идет неизмеримо дальше вплоть до совершенного искажения природы человека. В образе обожествленного фараона не только его связь с человеком ограничивается немногими очень общими чертами, но и эти последние и в фараоне и в простом человеке истолкованы как отражение божества.

Греческий герой — выдающийся человек.

В Греции центр тяжести перенесен на человека, и в этом состоит сдвиг колоссальной важности, произведенный греческой культурой.

Монументализированный идеальный человек-герой является центральным образом классической греческой культуры V века. В условиях чрезвычайно примитивных форм экономики Древней Греции этот образ мог сложиться и занять господствующее положение в греческой культуре только на основе рабовладельческого способа производства и связанного с ним демократического государства. Проявление этого образа можно детально проследить в самых различных областях греческой культуры.

Противоречием сказанному о господствующем положении человека в греческой идеологии кажется на первый взгляд греческая религия. Ведь классический грек V века был, как и восточный деспот, религиозным человеком, и в этом действительно нельзя не усмотреть связи Греции с Востоком. Ведь и главными монументальными зданиями, возводимыми греками в V веке, были все же храмы. Но греческая религия принципиально отличается от всех восточных религий именно очеловечением богов. Греческие боги — это те же люди, но несколько больших размеров и обладающие большей силой, большим умом и ловкостью. Но богам присущи все свойства и все слабости человека. Они так же, как люди, сердятся и обманывают, любят и страдают. Очень вероятно, что в основе греческой мифологии, подробно излагающей жизнь богов, лежит быт обитателей микенских дворцов,

воспоминания о которых живо сохранились у Гомера. Очень ясно природу своих богов осознал один грек, который заметил, что если бы у животных были боги, то они своей внешностью и поведением были бы похожи на тех животных, которые им поклоняются. Греческие боги являются одним из наиболее ярких отражений образа монументализированного героя, и по сравнению с Востоком они означают сведение религии на землю. Для грека очень характерно и очеловечение сил природы. Такое очеловечение окружающего называется антропоморфизмом (с греческого дословно: придание человеческого образа), — это понятие в расширенном смысле можно применить ко всей классической греческой культуре. В области религии оно особенно ярко выражается в различных божествах гор, рек, лесов и так далее, которые изображаются и в искусстве, и в виде прекрасных юношей или девушек.

Если в своем религиозном мировоззрении, незыблемо господствовавшем в Афинах до начала Пелопоннесской войны, греки все же шли до некоторой степени по пути деспотического Востока, то в своей науке они создали замечательное орудие, при помощи которого восторжествовал человеческий разум и в конце концов рассеял религиозные верования. Науку создали именно греки, так как то знание, которое существовало и развивалось в восточных деспотиях, не может быть названо этим именем. Восточно-деспотическая наука — это практические знания, находящиеся на службе у религии и контролируемые жрецами, в руках которых сосредоточена опека над мыслью. Им всегда присущ значительный элемент магии и колдовства. Из общей картины мира, созданной восточно-деспотической религиозной идеологией, следует невозможность познать нечеловеческие и таинственные силы, населяющие и природу, и самого человека. Божество непознаваемо. Его можно только умилостивить. Поэтому нечего и стараться познать явления природы и структуру человека, нужно все силы направить на овладение теми практическими средствами, ритуалом, культом, при помощи которых можно приобрести благосклонность божества. Греки впервые и практически и теоретически провозгласили знание как средство установления объективной истины, т. е. принцип науки. Греки первые отбросили традиционные взгляды на мир, созданные религией и культом, действующие на эмоции, и построили новую картину мира на основе человеческого разума. Основой этой картины является воспринимающий мир человек. Достаточно известно, как много современная наука обязана греческой науке. Изучение природы и человека целиком основывается на том фундаменте, который был заложен греками. Современная мате-

матика немыслима без достижений греческой математики, из которых многие сохраняют свое значение до сих пор. Не только естественные науки, но и гуманитарные науки получили в Греции и начало, и блестящее развитие. Истòрия Пелопоннесской войны Фукидида, ее свидетеля, является высоким образцом исторической монографии, в которой дается живая и красочная картина военных событий одновременно в различных частях Греции и исследуются причины, породившие Пелопоннесскую войну. Фукидид — трезвый, спокойный наблюдатель, который не только собирает громадный фактический материал, относящийся к его времени, но и проделывает огромную критическую работу по проверке добытых сведений. На основе этого он в своем изложении блестяще умеет выделить самое основное. Фукидид не столько дает картины жизни, быта и нравов, — той поверхности жизни, изображение которой так удавалось его современнику афинянину Ксенофонту, — сколько доказывает читателю самый костяк и систему развернувшихся на его глазах событий. В развитии науки Афины V века играют исключительно выдающуюся роль. Там был в это время сделан ряд замечательных открытий в самых различных областях человеческой мысли. Так, например, была открыта Солнечная система, был преодолен геоцентрический взгляд на мир, и выставлено положение о том, что Земля вращается вокруг Солнца. Потом эта теория была забыта и вновь заменена геоцентрической теорией, пока уже много позднее в Европе Коперник не повторил открытия своих греческих предшественников, взгляды которых были ему известны и которые, безусловно, на него повлияли. Создание науки тесно связано с развитием в Греции человеческой индивидуальности и рационализма, хотя они были далеки от той специализации, которая в научной работе наступила и постепенно все сильнее развилась только много позднее. В связи с этим у них выдающуюся роль играла философия, объединявшая все науки, причем греческая философия в лучшей своей части была основана на рациональном познании действительности.

Развитие науки, построенной на деятельности разума, теснейшим образом связано с разложением недифференцированного единства духовной культуры, которое в восточно-деспотических государствах обусловливалось господствующим положением религии. Научное мышление приучает человека к анализу и дифференциации. Отдельные стороны культурной деятельности человека стремятся друг от друга обособиться и каждая в отдельности найти свойственную ей специфическую область и ее границы. Право, наука, искусство и т. д. — каждая область, освобождаясь от религии, разрабатывает свою теорию на основе изу-

чения действительности. В частности, искусство, освобожденное от служебной роли по отношению к религии, постепенно вырабатывает в Греции свой идеал красоты и превращается в «чистое искусство», основанное на эстетике — созданном греками учении о красоте. До нас не дошли сочинения, но нам известны имена авторов и темы многих теоретических трактатов по архитектуре еще классической эпохи.

Особенно ярко человек-герой как основная тема выступает в греческой литературе, которая в Афинах в век Перикла создала драмы Эсхила, Софокла и Еврипида. Тесно связанная с театром, она через него еще сохранила отдаленное воспоминание о своем происхождении из культа. В древнейшую эпоху театральные представления в Греции носили еще культовый характер, в середине круглой орхестры более поздних греческих театральных зданий еще стоял жертвенник, посвященный богу. Однако уже в V веке греческая драма отделилась от религии, и ее центральной проблемой становится образ человека-героя. В основе греческой драмы лежит понятие δρᾶν, означающее волевое напряжение, решение. Греческая драма основана на решении героя в пользу одной из двух открывающихся перед ним возможностей, на волевом акте, который опирается не на традицию, не на внешнее по отношению к человеку, религиозное или этическое правило или предписание, а на выборе человека от себя, исходя из собственной индивидуальности. В греческой драме усматривают первый ренессанс, т. е. первое сознательное возрождение мифического мира гомеровских героев. Однако только в V веке эти герои из безвольных фигур эпоса, действующих как бы автоматически, превратились в настоящие индивидуальности, волнуемые страстями, раздираемые противоречиями жизни. Эсхил еще архаичен, у него человек теряется на фоне космических сил. Софокл создал наиболее классические драмы, полнее всего отображающие идеалы века Перикла. Еврипид начинает собой уже дальнейшее развитие от классической эпохи к эллинистической: в его драмах монументализированный герой начинает превращаться в обыкновенного реального человека. Это начало той эволюции, которая привела впоследствии к развитию греческого романа.

Параллельно дифференциации культуры на отдельные самостоятельные области, освобожденные от религии, пронизанные рационализмом и научностью, отличающиеся каждая своими специфическими признаками, определяющими ее место в системе греческой культуры, идет и дальнейшая дифференциация искусства на отдельные отрасли, дифференциация пространственного искусства на архитектуру, скульптуру и живопись. Греческую

живопись, так же как и греческую музыку, мы знаем очень мало. Зато хорошо известна скульптура греков. Нигде не выступает так ярко, как в скульптуре, господствующее положение в греческой культуре образа монументализированного человека-героя. Изображение идеального человека является, в сущности, единственной ее темой. Обе характерные черты этого образа — идеализация и монументализация — особенно ясно выступают на примере греческих статуй. Характерно почти полное отсутствие в V веке портрета, который в эту эпоху только начинает развиваться. Господствует изображение идеализированного обнаженного человека, в котором гармонически развиты тело и интеллект, человека, тренирующего тело и ум, гимнаста, атлета. Внесение отдельных натуралистических черт, которое было характерно для архаической пластики, теперь избегается. Недостатки и случайные отклонения отбрасывают; при помощи сложного вычисления, основанного отчасти на статистических измерениях, ищут объективного канона совершенных пропорций мужского и женского тела. Излюбленной темой является изображение богов, которые имеют вид людей большого размера. Стиль изображений всегда остается реалистическим: дается живой физический человек, а не абстракция обожествленного человека, как в Египте. Это сказывается главным образом в более мелочной разработке поверхности тела, которая, не вдаваясь в детальное натуралистическое воспроизведение природы, неизбежно механистически разлагающее целое на части, вместе с тем далека от больших обобщенных поверхностей египетских статуй, лишь слабо связанных с формами природы. Если показать на экране диапозитив сперва египетской, потом классической греческой статуи, зачернив предварительно на диапозитивах фоны, чтобы не иметь никаких сравнительных отправных точек для суждения о реальной величине той и другой, то египетская статуя в силу обобщенной трактовки ее поверхностей всегда покажется колоссальной, сверхчеловеческой, греческая же статуя — сравнительно маленькой и соответствующей реальной величине человека. Если таким же образом провести на экране две египетские статуи, из которых одна в действительности маленькая, а другая большая, а затем две такие же греческие статуи, то обе египетские статуи покажутся огромными, обе греческие — приблизительно человеческих размеров, даже если одна из них будет значительно больше человеческого роста. Все же греческая скульптура, особенно в господствующем в классическую эпоху изображении богов, стремится произвести впечатление, что изображенные фигуры несколько (но незначительно) больше реального человека, что это монументализированный человек.

Можно было бы с известным правом утверждать, что образ монументализированного идеального человека классической Греции стоит на пути развития от сверхчеловека — обожествленного восточного деспота — к реальному человеку Ренессанса. Во всяком случае, процесс дифференциации пространственного искусства на отдельные его ветви далеко еще не завершился в Афинах в V веке. Правда, каждое из освободившихся из-под опеки религии искусств уже осознало свои специфические возможности, но в классическом греческом храме, особенно в Парфеноне, архитектура привлекает в качестве существенных составных частей единого целостного образа и скульптуру и живопись, которые так же органически включены в архитектурный замысел, как и этот последний органически вошел в жизнь города, частью которой он является. В совмещении противоположных крайностей, в синтезе восточного и европейского, который основан на занимаемом греческой культурой промежуточном историческом месте между ними, и состоит исключительная ценность классической культуры Афин V века, гармонически сочетавшей противоположные начала.

V. АНАЛИЗ АРХИТЕКТУРНОГО СТИЛЯ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИПТЕРА

Главная и самая трудная задача при объяснении классического греческого храма V века состоит в том, чтобы проследить те связующие нити, которые соединяют образ монументализированного человека-героя с периптером, показать, как периптер возник на основе этого центрального образа классической греческой культуры. К этой задаче необходимо подходить с различных точек зрения по возможности всесторонне; это возможно лишь путем постепенного определения и отграничения друг от друга ряда связанных друг с другом, взаимно дополняющих друг друга и одно из другого вытекающих промежуточных понятий.

1. Периптер как вещь, сделанная человеком

Вернемся к сопоставлению общего вида египетского храма в Дейр-эль-Бахри (рис. 372) и вида издали Акрополя с возвышающимся на нем Парфеноном (рис. 1). Из различного отношения того и другого памятника к природе, о котором была речь выше, вытекает совершенно различная общая интерпретация египетского и греческого здания. В египетском сооружении человек стуше-

вывается перед космическими силами, истолкованными религиозно: здание главное внимание зрителя переводит на те скрытые в природе и господствующие над человеком силы, которые, согласно восточно-деспотической идеологии, владеют миром. Поэтому и само здание кажется порождением этих сил. Египетский храм охарактеризован своей формальной проработкой так, что он воспринимается в своей грандиозности, в своем количественном стиле, как созданный не человеком, а божественной силой. Позднее, в феодальной Византии, сложилось понятие нерукотворенного образа, т. е. иконы, созданной божеством, а не человеком. В более широком смысле это понятие можно было бы применить ко всей восточно-деспотической архитектуре, произведения которой мыслятся в своей сверхчеловечности нерукотворенными.

В полной противоположности к этой восточно-деспотической концепции, классический периптер противопоставлен природе, понятой реалистически, как вещь, сделанная руками человека. Утверждение, что периптер не считается с окружающей природой, было бы совершенно неверно. Но греческий архитектор рассматривает природу как общий фон, на котором выделяется, в качестве более для него существенного, само здание. Архитектурная характеристика периптера как вещи, сделанной человеческими руками (а в этом и состоит главное свойство вещи), основывается не только на том, что он выделен при помощи холма, что он еще сильнее выделяется благодаря ступенчатому постаменту. Не менее важно, что классический греческий храм — очень небольших размеров (Парфенон: 73×34×21 м, как норма; некоторые более крупные храмы, например Малой Азии и Сицилии, носят на себе уже известный восточный отпечаток), так что слепок угла Парфенона помещается внутри одного из залов Музея изобразительных искусств в Москве. Эти очень небольшие абсолютные размеры ведущих классических греческих монументальных зданий являются очень существенным фактором очеловечения архитектуры в Греции. Наконец, ордер и его совершенно светский и архитектурный характер очень способствует впечатлению, что периптер — продукт человеческой деятельности.

2. Периптер рассчитан на восприятие со среднего расстояния

Архитектурное произведение может быть рассчитано на восприятие главным образом издали, со среднего расстояния или вблизи; оно может быть рассчитано и на комбинированное восприятие двух или даже всех трех точек зрения. Сопоставление в этом отношении египетской и классической греческой архитек-

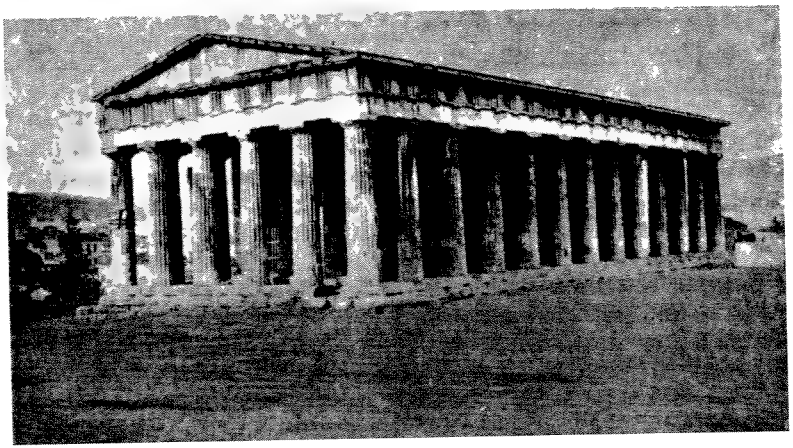


Рис. 38. Афины. Так называемый Тесейон

тур вскрывает между ними глубокую разницу. Особенно показательно сопоставление периптера с пирамидой. И в том и в другом примере архитектор учитывал все три точки зрения, с каждой из них открываются в обоих случаях различные новые стороны архитектурной композиции. Но главной точкой зрения на пирамиду Хеопса является все же точка зрения издали, когда основные для пирамиды соотношения, базирующиеся на египетском магическом треугольнике, определяют собой видимый только издали треугольник поперечного разреза пирамиды (ср. т. I). При приближении к ней исчезает абстрактность магического треугольника, исчезает обозримость гигантского тела; уже средняя точка зрения оставляет зрителя неудовлетворенным, вблизи композиция распадается, пропорции искажаются. Те же наблюдения относятся и к сфинксу в Гизе, и к храму Нового царства. И пилоны воспринимаются вместе с аллеей сфинксов как единое целое только издали, причем воронкообразное пещерное пространство египетского храма, втянув человека, потом опять выбрасывает его в пространство природы, на дальнюю точку зрения по отношению к пилонам, расстояние от которых до зрителя определяется длиной аллеи сфинксов.

Классический греческий периптер рассчитан и на дальнюю точку зрения (рис. 1). Подходя к Афинам, вы издали видите его главное здание, противопоставленное природе, маленькое и тем не менее конкурирующее с окружающим и привлекающее к себе внимание. Но при таком расстоянии периптер кажется недифференцированным параллелепипедом, и зритель еще не различает колонн — основных форм здания.

Только когда зритель подходит гораздо ближе, перед ним раскрывается оперение периптера, и только со средней точки зрения (рис. 38) — не слишком далеко, но и не слишком близко — колоннада воспринимается наиболее ярко. Подойдя к периптеру еще ближе, перестаешь видеть общие очертания здания и связь отдельных колонн с целым. Стоя вплотную перед колоннами, мы видим только часть колоннады, только индивидуальные колонны, выступающие на фоне наружной галереи и интерколумниев, и уже не воспринимаем ни колоннады как целого, ни общей формы параллелепипеда. Именно со средней точки зрения периптер наиболее выгодно развертывает свою архитектурную композицию: с этой точки зрения зритель видит и форму целого, причем с угла он воспринимает ее трехмерно, что было невозможно издали, и вместе с тем общий массив здания ясно дифференцируется на отдельные колонны, из которых он составлен; они только в связи с целым получают максимальную архитектурную выразительность, которой они лишены при рассматривании их вблизи. При средней точке зрения периптер особенно сильно выделяется по сравнению с окружающей его природой. Средняя точка зрения являлась для грека классического периода по преимуществу человеческой точкой зрения. И этим здание еще больше приближается к человеку.

3. Тектоника

Тектоника является одним из центральных понятий классической греческой архитектуры. Некоторые ученые склонны даже приравнивать понятие тектоники к понятию архитектуры. Так, говорят об архитектонике греков, понимая под этим их архитектуру. Термины «тектоника» и «архитектоника» являются различными обозначениями одного и того же понятия. Однако понятие тектоники не совпадает с понятием архитектуры, оно не совпадает и с понятием греческой архитектуры или даже классической греческой архитектуры. Тектоника является лишь ее элементом и затрагивает только одну сторону классической греческой архитектурной формы. Понятие тектоники требует определения.

Земпер определял тектонику как всякое построение из полос, независимо от того материала, из которого оно выполнено. Дословно ἀρχιτεκτονική τέχνη или τεκτονική означает по-гречески архитектуру или буквально — плотничье искусство, плотничье ремесло. В том, что самый греческий термин, от которого происходит и наше слово «архитектура», означает работу плотни-

ка, мы имеем лишнее доказательство тесной связи классической греческой каменной архитектурной формы с ее деревянными прототипами. И Земпер в своем определении тектоники исходит из деревянных конструкций и техники, но отвлекает самый характерный признак деревянной конструктивной системы — построение из полос — и распространяет его на любой материал. Таким образом, свойство, присущее деревянной технике, оказывается возведенным в общий не только конструктивный, но и архитектурно-художественный принцип: метод архитектурного мышления полосами, балками, независимо от того, из какого материала сделаны эти полосы. Под земперовское понятие тектоники главным образом подпадает всякая архитектура, которая строит свою форму на основе античного ордера, и в первую очередь, конечно, сама классическая греческая архитектура.

Понятие тектоники, как оно выработано у Земпера, затрагивает очень важную сторону не только классической греческой архитектуры, но и последующих архитектурных стилей Европы. Если мы, с одной стороны, вспомним различные стили зодчества восточных деспотий, с другой стороны — Парфенон, готический собор, дом на столбах Корбюзье, то станет ясным, что от Парфенона к Корбюзье идет линия развития, которую следует противопоставить Востоку, которая имеет свое начало в классической греческой архитектуре. Правда, тут опять вспоминаются те предшественники греческого ордера, о которых уже была речь: колонны и столбы в Египте и Крите, аналогичные формы в Китае и Персии. Все эти построения из полос, если следовать Земперу, как будто говорят о том, что в этом отношении греки не создали ничего нового и только переняли уже готовое у Востока. Можно было бы пойти еще глубже и указать на Стонхендж (рис. 370) и свайные жилые постройки как на образцы тектонических композиций, соответствующих определению Земпера.

На самом деле глубокая принципиальная разница отделяет греческие колонны и антаблементы от их восточных предшественников. Именно понятие тектоники, целиком приложимое к классическому греческому периптеру, и только в очень небольшой степени применимое к его восточным предшественникам, затрагивает очень существенную разницу между ними. Определение тектоники Земпером является внешним и техническим. Суть тектонической формы, конечно, не в том, что она строится из полос, так как не всякое построение из полос в своей основе тектонично.

Сущность тектоничности классического дорического периптера V века состоит в том, что в нем дано разложение наружно-

го объема на отдельные составные части, на колонны и антаблемент, т. е. наглядный архитектурный анализ. Это теснейшим образом связано с освобождением архитектуры от религии, с открытием специфической области архитектурного мышления и с общим рационализмом греческой архитектурной формы.

Вернемся еще раз к египетскому столбу и колонне, т. е. к таким формам восточной деспотической архитектуры, которые, казалось бы, стоят ближе всего к греческому ордеру. В портиках Дейр-эль-Бахри (рис. 372) столбы ничем не отделены от лежащих на них горизонтальных частей, архитектор подчеркивает первичность общей передней плоскости портика, воспринимаемой как сплошная, и господство ее над отдельными столбами: в этой плоскости сделаны темные геометрически правильные выемки пролетов. Колонны-растения открытых дворов и гипостильных залов внутри святилищ Нового царства (рис. 371) активно растут вверх и стремятся соединиться, срастись в широко раскинувшихся верхних чашках-цветках, над которыми нависает потолок — небо. Прямоугольные вертикальные блоки над чашками цветов не только отметают у зрителя всякую мысль о том, что эти цветы и деревья несут какую-то тяжесть, что они имеют конструктивную функцию, но и производят впечатление свободного парения потолков над ними, особенно в более темном гипостильном зале, где зритель может смотреть на колонны только с близкого расстояния, благодаря чему широкие чашки прикрывают собой блоки над ними. Даже протодорическая колонна (рис. 374), внешне больше всего напоминающая греческие формы, близка к столбу, вытесанному из скалы, к остатку первоначально сплошной скалы, в которую углубилась вырытая пещера. И таким же пещерным характером отличаются и критские дворцы, в которых аструктивные колонны (рис. 14) усиливают живописное движение внутреннего пространства. Колонны персидских дворцов также нельзя сравнивать с греческим ордером, так как и персидские колонны изобразительны и символичны, как и вытесанные из скалы колонны индийских пещерных храмов. Принципиально отличны от греческих колонн и тоненькие столбики китайских зданий, которые тоже приближаются по своему внешнему виду к растительным формам и, кроме того, играют лишь второстепенную роль по сравнению с пространством, окружающим китайское здание, с пространством сада, с пространством и в данном случае по-восточному обожествленной природы (ср. т. I). Но свободно стоящая подпора является на Востоке исключением. Для восточно-деспотического искусства гораздо типичнее гигантские недифференцированные массы, пронизанные и оживленные ритмом, подчи-

Рис. 39. Афины. Парфенон

ненным религиозным эмоциям, увлекающим толпы зрителей. Пирамиды в пустыне или пилоны египетского храма, таинственные растительные массы индийских башнеобразных святилищ или гигантские объемы ассирийских дворцов, непроницаемая пещерная оболочка зажатых тесных внутренних пространств гипостильных залов, критских или персидских дворцов, индийских пещерных храмов, массы холмов и деревьев китайских садов — везде наблюдается основная тенденция к недифференцированному, к сплошным массам, действующим на эмоции, усыпляющим разум, ставящим человека перед непонятными ему в их величии глыбами, силу которых он может только смутно ощущать, которых он никогда не поймет до конца и перед которыми его пронизывает священный ужас.

В противоположность трактовке материи здания в восточных деспотиях как недифференцированного целого, тектоника классического греческого храма состоит в том, что в периптере наружная масса разложена на отдельные составные части — колонны, стены, скаты кровли, горизонтальные балки, на которые опирается покрытие, и т. д., — причем целое складывается из отдельных частей на глазах у зрителей (рис. 39). Каждая часть настолько ясно и четко отделена от соседней, функция каждой из них в общей структуре целого охарактеризована так ясно и наглядно, что зритель сразу ее воспринимает. Получается впечатление, что архитектор на глазах у зрителя разнимает постройку на последние неделимые составные части и потом опять складывает ее из них. Но части не поглощаются целым, а продолжают сохранять свою самостоятельность и законченность даже после того, как они уже вошли в общую систему периптера, которая получается в результате взаимной связи отдельных очень развитых и завершенных в себе элементов. Тот же принцип тектоники наблюдается в стенах целлы периптера. Они сложены из отдельных очень правильных квадров одинаковой величины. Блоки камня не теряются в общей массе стены, как в Египте, а остаются последними неделимыми единицами, из которых складывается стена. Зритель отчитывает стену как сумму квадров. Стена наглядно проанализирована архитектором, и зритель видит, что она представляет собой систему каменных блоков, расположенных в известном порядке. В периптере архитектор со всех сторон показывает зрителю колонны: они постоянно напоминают ему об анализе массы на ее составные части, точно определенный порядок которых и составляет греческий архитектурный ордер.

В тектонике содержится одна из основных мыслей периптера: выразить в архитектурно-художественной форме конструк-

цию здания. Это не нужно понимать в том смысле, что конструкция целиком определила форму периптера. Самая задача — по возможности ясно выразить в художественной форме конструктивное соотношение частей — является задачей чисто художественной и обусловленной идеологией эпохи. В этом ярко проявился рационализм, диаметрально противоположный восточно-деспотической эмоциональности. Греческий рационализм является существенным признаком развитой человеческой индивидуальности; в тектонике греков проявилось очеловечение архитектуры. Необходимой предпосылкой тектоники является значительно продвинувшаяся дифференциация культуры и ее освобождение от религии. При помощи тектоники классическая греческая архитектура, хотя она и строит храмы, все же освобождает архитектурную форму от опеки религии и строит ее на рациональной основе. Для восточно-деспотической архитектуры можно говорить только о слабых зачатках тектоники. В форме тектонического мышления греческие архитекторы практически осознали самостоятельное содержание освобожденной от религии архитектуры.

Наружная масса периптера разложена на три совершенно отделенные друг от друга и противопоставленные друг другу части, во взаимном соотношении которых раскрывается его тектоническая идея. Это: 1) ступенчатый постамент; 2) колонны; 3) антаблемент и покрытие. Ступенчатый постамент является той искусственной площадкой, на которой воздвигнут храм. Его назначение — выравнять почву, на которую ставят стены и колонны. Горизонталь, повторяющая горизонталь почвы, — основная отличительная черта ступенчатого постамента. Эта горизонталь подчеркивается не только линией верхней площадки стилобата, но и ступенями, которые и своими лентообразными плоскостями, и ограничивающими их линиями многократно повторяют горизонталь. В резком контрасте со ступенчатым постаментом вся обработка колонн подчеркивает их основную роль как несущих частей. В колоннах господствует вертикаль. Стволы колонн ориентированы по вертикали, которая еще сильнее подчеркивается энтазисом — сужением колонн вверх. Контраст с многочисленными горизонталями ступенчатого постамента и антаблемента еще сильнее выявляет вертикализм колонн, особенно наглядно выступающий на фоне стен, от которых колонны отделяются, как фигуры от фона в горельефе. Наконец, многочисленные каннелюры своими гранями и тенями, сгущающимися в желобах, дают большое количество второстепенных вертикалей, сопровождающих основной мотив всей колонны. Антаблемент с венчающим фронтоном гораз-

до сложнее нижних частей. Это — тяжесть, которую несут колонны; она состоит из двускатной кровли и балок, на которые опирается крыша. Антаблемент своей общей формой тоже подчеркивает горизонталь. Но, в противоположность более мелочным членениям ступенчатого постамента, горизонтальные членения антаблемента гораздо крупнее. Венчающая роль верхних частей периптера выражена в том, что горизонтальная лента фриза прерывается вертикальными триглифами; все завершается сильно выступающим карнизом и фронтоном, который и в своей общей форме, и в позах заполняющих его человеческих фигур, и в трех акротериях на углах совмещает и примиряет горизонталь и вертикаль. Различная характеристика трех основных частей греческого храма служит дифференциации его общей массы на отдельные части, из которых каждая выполняет свое назначение и всевозможными средствами охарактеризована особо.

Дифференциация отдельных частей здания, как средство архитектурно-художественного анализа наружных масс периптера, еще усиливается цветом. Установлено, что наружные части греческого классического храма окрашивались в яркие простые тона: синий, красный, желтый. Окраска сосредоточивалась главным образом в верхних частях здания, где было много скульптуры. Противопоставление ярких цветов, особенно синего и красного, служило для более четкого и резкого отделения друг от друга элементов антаблемента (например, синих триглифов от фона метоп и узких красных полос, ограничивавших фриз сверху и снизу), а также для отделения всего антаблемента и фронтона, взятых вместе, от нижних частей.

В стенах целлы единица тектонического разложения формы совпадала с единицей материала: ею был, в обоих смыслах, прекрасно отесанный каменный блок. Этого нет в колоннах: единицей материала в них являются отдельные каменные барабаны, из нескольких штук которых составлен ствол; напротив, художественной единицей является каждый ствол в целом, который, несмотря на то что он реально составлялся из нескольких барабанов, с точки зрения архитектурно-художественного образа понимался как последняя неделимая составная часть колоннады периптера.

Semper G. Der Stil. München, 1878; *Hittorff I.* L'architecture polychrome chez les Grecs. Paris, 1851; *Durm I.* Polychrome und konstruktive Details der griechischer Baukunst. Berlin, 1880; *Он же.* Über die natürliche rostbraune Färbung des Marmors an den Bauten der Akropolis in Athen (Zeitschrift für Bauwesen), 1871; *Fenger.* Dorische Polychromie.

4. Ордер

Возникший в результате тектонического мышления ордер обусловливает собой господство средней точки зрения на греческий храм V века и общую концепцию периптера как сделанной человеком вещи. Речь идет о дорическом ордере (Парфенон). На фоне стен целлы колонны особенно рельефно выступают во все стороны навстречу зрителю, они настойчиво выделяются из общего массива здания как особенно важный архитектурный мотив. Ордер классического греческого храма является также главным носителем человеческого начала: он осуществляет на языке архитектуры образ монументализированного человека-героя.

Зритель устанавливает соотношение между своим телом и стволом колонны

Подходя к зданию, мы ищем в его формах элементы, которые можно было бы примерить к себе и воспринять как соответствующие нашему телу, как отвечающие ощущению человеком самого себя. Зритель стремится мысленно слиться с отдельными формами, через которые он мог бы овладеть зданием в целом. В классическом периптере эту роль играют колонны, своим многократным повторением стремящиеся завладеть вниманием зрителя и завлечь его во внутреннюю композицию периптера. Зритель воспринимает ствол колонны аналогичным и родственным своему телу (рис. 40).

В этом смысле очень важна уже общая композиция колонны, вытекающая из тектонического метода архитектурного мышления: колонна, как последняя и потому неделимая составная часть всей системы, является законченной индивидуальностью, не растворяющейся в целом. Периптер состоит из ряда индивидуальностей — колонн, которые воспринимаются благодаря этому не как квадры стены, не как куски неодушевленного материала, а как живые существа. Приближение колонны-индивидуальности к образу живого человеческого существа еще значительно усиливается благодаря тому, что кольцо колонн, окружающих храм, есть выявление наружу пластического ядра периптера — статуи божества. Она стоит внутри целлы, для нее построен весь храм, который представляет собой жилище божества, футляр вокруг статуи, ее расширенную одежду. Пластические индивидуальности колонн являются излучением скульптурного ядра храма во все стороны вовне. Эти общие предпосылки сильно предрасполагают к тому, чтобы видеть в колонне архи-

Рис. 40. Афины. Парфенон

тектурную форму, аналогичную человеческому телу, близкую телу зрителя.

Самая форма дорической колонны вызывает ассоциации, связанные с человеческим телом. Прежде всего вертикализм колонны. Вертикаль — главная ось человеческого тела, основная характерная особенность внешнего облика человека, главное отличие его от внешности животного. И в колонне все направлено к тому, чтобы выделить и подчеркнуть вертикализм в качестве ее основного свойства и главного внешнего признака. Вертикализм ствола повторен в ослабленной степени многочисленными каннелюрами, как многократным эхом. Однако колонна дает не абстрактную математическую вертикаль, не только вертикальную ось, лишенную материальности и имеющую лишь направленность. Дорическая колонна полновесна и мясиста: в ней вертикаль обросла мясом, превратилась в реальное тело. Телесность и мясистость ствола колонны особенно усиливаются благодаря энтазису, неравномерному утончению самого ствола, которое окончательно лишает его абстрактной математичности и придает ему характер органической материи. Ствол колонны благодаря этому становится внутренне родственным человеческому телу, как порождению органической природы. Органическое тело ствола дорической колонны по своим пропорциям еще больше сближается с телом человека. Нельзя утверждать, что дорическая колонна повторяет пропорции тела человека, потому что людей таких пропорций, как колонны Парфенона, не существует. Но пропорции колонн таковы, что они воспринимаются человеком как близкие его телу: между пропорциями классической дорической колонны и средними пропорциями человеческого тела легко устанавливается соотношение, вызывающее живое ощущение родства между ними. Пропорции классических дорических колонн имеют большое значение для очеловечивания наружных масс храма. Это становится особенно наглядным, если привлечь для сравнения готические колонки внутри церковных нефов (рис. 380), которые тонкой непрерывной паутиной тянутся от пола до основания арок и сводов. И с готическими колоннами можно и нужно мысленно слиться, чтобы понять их своеобразную выразительность. Но, чтобы установить соотношение между готической колонной и собственным телом и чтобы таким путем войти в мир готического собора, в круг связанных с ним идей, образов и представлений, зритель должен совершенно отказаться от ощущения физической полновесности своего тела, он должен одухотвориться, проникнуться аскетизмом и вообразить себя самого бестелесным существом. В таком воздействии на зрителя и заключается главный смысл готической колонны как элемента средневекового готического языка архитектурных форм,

проповедующего аскетизм, отказ от плоти и мистическое одухотворение. Совершенно иначе действует на зрителя классическая греческая колонна: она утверждает своим обликом телесность зрителя. Чтобы понять дорическую колонну, зритель должен почувствовать себя полновесным материальным существом, наделенным телесностью. Пропорции и вся трактовка дорической колонны не только толкают его на то, чтобы мысленно слиться со стволом колонны, но и вызывают в нем, в результате этого слияния, целый комплекс эмоций и представлений, направленный на осознание и утверждение своей телесности.

Мысленное слияние зрителя с колонной вызывается и облегчается некоторым уподоблением колонны человеку, которое сказывается в капители и в каннелюрах. Выделенная и особо оформленная верхняя венчающая часть колонны, к которой сходится сужение ствола, дает, в противоположность стволу — телу, капитель — голову, что очень ярко отразилось и в названии капители, происходящем от латинского *caput* — голова. Каннелюры живо напоминают складки женской одежды. Это подтверждается сопоставлением колонн с такими статуями, как, например, так называемая Гера Самосская в Лувре (рис. 41), которая еще похожа на круглое бревно (из дерева были и древнейшие статуи греков, называемые ксоана) и складки одежды которой, схематизированные и параллельные, живо напоминают каннелюры. Гера Самосская вся очень похожа на дорическую колонну. Не нужно думать, что это — примитивное и неумелое произведение. Статуя по своему качеству — первоклассная; она отличается высоким совершенством пропорций и обработки и является образцом совершенного

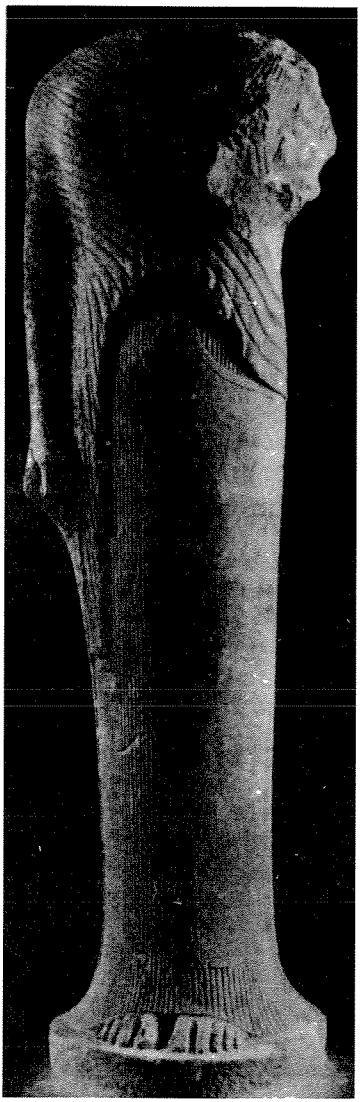


Рис. 41. Лувр. Так называемая Гера с о. Самоса

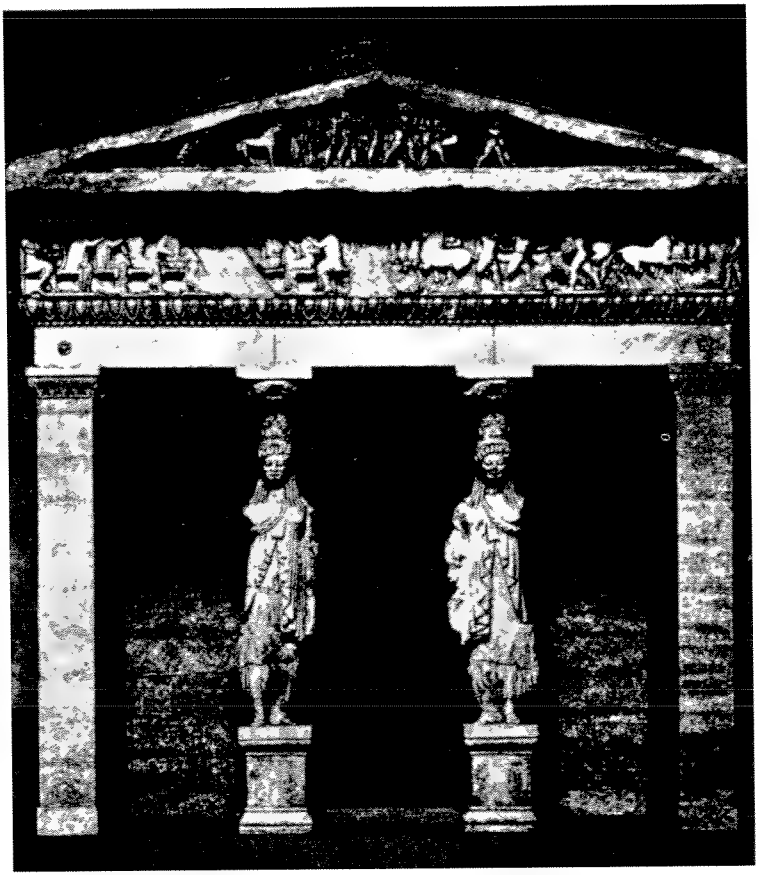


Рис. 42. Дельфы. Сокровищница Сифносцев

пластического стиля. Мы знаем, что в архаический период, и даже позднее, нередки были в Греции изображения богов, стоявшие в храмах или под открытым небом и имевшие форму простых колонн. Этот факт и весь внешний облик Геры Самосской показывают, что греческий скульптор и архитектор сближали между собой человеческое тело и колонну.

Очень существенным для общего восприятия периптера и для мысленного слияния зрителя с колонной является в дорическом ордере V века господство ствола колонны над интерколумнием. Колонны настолько массивны и близко придвинуты друг к другу, что расстояние между ними воспринимается, по сравнению с телами стволов, как величина второстепенная. Интерколумнии — только фон, на нем выделяются в качестве главного мотива сами

колонны. Интерколумний является пространством, через которое по ступенькам постамента можно войти в наружный обход периптера и дальше внутрь целлы. Тем, что проходы интерколумниев охарактеризованы как нечто второстепенное по сравнению с колоннами, подчеркнуто, что мысленное слияние зрителя с колонной при восприятии здания снаружи для художественной композиции играет бульшую роль, чем движение внутрь, возможное, но отодвинутое на второй план.

Мысленному слиянию зрителя с колонной способствует также идея несения тяжести, выраженная в ордере. Вся система разложения наружного массива здания на активные подпоры и покоящуюся на них пассивную тяжесть делает индивидуализированные колонны похожими на человекоподобные существа. Зритель, смотря на периптер, ставит себя на место колонн и чувствует на своих плечах тяжесть антаблемента. Тем, что колонны, благодаря припухлости энтазиса стволов, пружинят под давлением тяжести покрытия, особенно наглядно выражено, что они ее несут, ей сопротивляются. Зрителю начинает казаться, что он сам несет горизонтальные балки и крышу над ними.

Если изображение людей и человекоподобных богов в скульптуре могло приближаться к колонне, то человекоподобие греческих колонн наводит на мысль об обратном приближении колонны к наружному облику человека путем придания колоннам вида человеческих фигур, несущих покрытие. Правильность предыдущих рассуждений доказывается тем, что в некоторых случаях грек действительно заменял колонны человеческими фигурами: это так называемые кариатиды (от греческого κόρη — девушка). Они встречаются уже в архаическую эпоху в сокровищнице книдян в Дельфах и других (рис. 42), а также в классическую эпоху в южном портике Эрехтейона на Акрополе в Афинах (рис. 69). Кариатиды показывают, что в представлении грека колонна легко могла перейти в человеческую фигуру, что действительно у грека с колонной ассоциировалось представление о человеческом теле. Это, впрочем, и без того ясно на основании формальной обработки колонны и ордера.

Колоннада классического периптера как сфера деятельности человека

Из мысленного слияния зрителя с колонной вытекает восприятие им пространства, непосредственно окружающего колонну, как пространства, предназначенного для движения в нем человека. Это относится к интерколумниям, которые ведут в наруж-

Рис. 43. Афины. Парфенон

ную галерею периптера, и в особенности к самому пространству этого обхода. Истолкование галереи за колоннами (рис. 43) как портика, предназначенного для движения в нем человека, еще подчеркивается ступенями, которые ведут в галерею и отделяют ее, оформленную для человека, от неоформленного пространства природы, окружающего периптер. Ориентированный по горизонтали обход классического греческого храма V века является пространственной сферой деятельности человека, получившейся в результате проекции человеческой мерки, лежащей в основе колонны, на оформляемое колоннами пространство. Галерея периптера, возможная только на основе человекоподобного греческого ордера, несет в себе зародыш идеи этажа, которая

получила свое окончательное художественное оформление только в Ренессансе. (Реально этажи существовали уже давно, но до Ренессанса пространственная композиция этажа оставалась неосознанной художественно и неоткристаллизовавшейся как архитектурный образ. Отсюда отсутствие в доренессансной архитектуре последовательно проведенных горизонтальных пространственных полос-этажей и господство полуэтажей, четвертьэтажей и тому подобных зачаточных форм.) Однако нужно все время помнить, что пространственная композиция наружных галерей-портиков занимает в классическом периптере лишь второстепенное место по отношению к господствующему ордеру и колоннаде.

Человеческая шкала размеров классического греческого ордера

Формы греческого храма кажутся сравнительно небольшими и целиком ориентированы на человеческую шкалу соотношений.

Очень большую роль играют уже незначительные размеры наиболее совершенных классических греческих храмов, которые зритель очень сильно ощущает, подходя в действительности к зданию (по контрасту с количественным стилем пирамиды и других произведений восточно-деспотической архитектуры). Небольшая абсолютная величина колонн и антаблементов ясно осознается зрителем и в соотношении с его собственными размерами, а также благодаря непосредственному сравнению величины архитектурных членов с размерами реальных людей, которых он видит рядом со зданием или между его колоннами. Периптеры, по своим размерам значительно превышающие нормальные размеры (колонна около 10 м), как, например, многие здания римской эпохи (Баальбек) или отдельные более ранние храмы Малой Азии или Сицилии, уже благодаря одним только размерам производят впечатление не чисто греческих зданий, их нельзя назвать классическими именно в силу примеси типичного для Востока желания безотносительного увеличения абсолютных размеров монументального сооружения.

Однако не только небольшие действительные размеры греческих храмов обусловливают собой впечатление небольших размеров, которое они производят. Как греческая скульптура дает впечатление человеческих размеров в силу реализма трактовки человеческих фигур и вне зависимости от действительной величины статуи, так и формы классического периптера можно с этой точки зрения назвать реалистическими. Почему в класси-

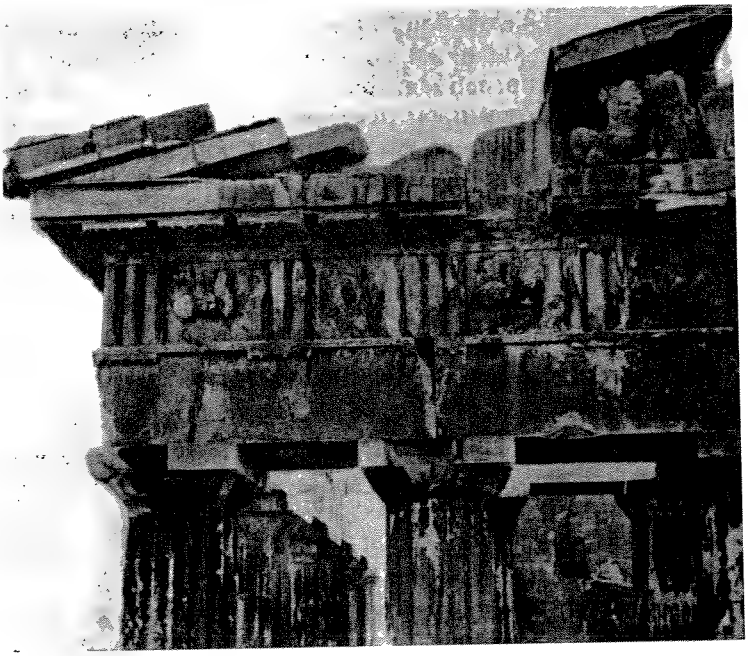


Рис. 44. Афины. Парфенон

ческой греческой архитектуре V века (рис. 44) так упорно сохраняется продолжавшаяся в течение нескольких столетий традиция уподоблять архитектурные формы их давно исчезнувшим с лица земли деревянным прототипам? Некоторую роль играет тектонический метод мышления, который свой анализ архитектурных масс преподносит зрителю в виде скрепленных между собой балок. Но гораздо важнее, что уподобление каменных частей деревянным балкам и доскам вызывает у зрителя живое представление того, что все эти части сделаны руками человека при помощи топора и молотка. На уподобленных деревянным частям каменных архитектурных членах классического греческого храма лежит отпечаток инструментов человека и деятельности его рук. Это не нужно, конечно, понимать буквально в том смысле, что архитектор хотел обмануть зрителя и произвести впечатление, что каменный периптер сделан из дерева. Но уподоблением каменных форм деревянным, которое является художественным приемом, условностью, греческий архитектор вызывает у зрителя ассоциации, чрезвычайно важные для понимания архитектурного образа. Деревянные формы, исполненные в камне, не только вызывают у нас представление о сколоченной вещи,

за которой выступает плотник, человек в качестве ее автора. Но они дают также зрителю критерий для определения размеров здания, так как бревна и доски связаны с определенной и хорошо известной зрителю шкалой размеров.

Но, кроме этих ассоциаций из области деревянных конструкций, впечатление небольших размеров, производимое формами классической греческой архитектуры, обусловлено самим характером обработки этих форм. Так, например, колонну уменьшает энтазис, ее сужение вверх. Энтазис диаметрально противоположен геометрической правильности египетских форм. Энтазис лучше всего виден со средней точки зрения и пропадает издали и совсем вблизи. Самый характер оформления колонны требует рассматривания ее со средней точки зрения. Зритель знает, что он находится близко от здания, и, следя глазом за изгибом колонны, воспринимает ее как небольшую. Энтазис колонны соответствует разработанной реалистической трактовке поверхности человеческого тела в греческой скульптуре. В том же смысле действует на зрителя и обработка поверхности ствола колонны каннелюрами: они дробят колонну и воспринимаются вблизи как очень маленькие членения, давая этим масштаб для восприятия и всей колонны как небольшой.

Наконец, все те многочисленные части греческого храма, которые приспособлены для пользования ими человеком (рис. 45) и обработаны соответственно своему назначению, сводят размеры храма к человеческим соотношениями. Сюда относятся главным образом ступени постамента, пролеты между колоннами, наружные галереи периптера и двери, ведущие внутрь целлы.

Впечатлению небольшого сооружения на основе человеческого масштаба сильно способствует большое количество человеческих фигур в скульптурных группах метоп и особенно фронтонов (рис. 44). Все эти реалистически трактованные изображения очень наглядно показывают, что именно человек является ядром здания: тектонические соединения полос воспринимаются благодаря скульптурам фронтонов как рамы вокруг людей. И вместе с тем человеческие размеры переносятся этим и на самую раму, на ордер.

Классический греческий ордер V века не допускает безотносительного увеличения своих размеров. Благодаря тому, что с формами ступенчатого постамента, колонн и антаблементов прочно связано представление о небольших человеческих размерах, при сильном увеличении абсолютных размеров дорического ордера кажущийся размер архитектурных членов не увеличивается соответственно действительному их увеличению. Так, например, Парфенон, увеличенный в два или три раза, будет казаться значитель-

Рис. 45. Афины. Парфенон

но меньше, чем он есть на самом деле, и только немного больше, чем он кажется теперь. Причина этого кроется в самом характере форм периптера, которые вызывают у зрителя впечатление, что они выполнены в шкале человеческих размеров, независимо от действительной их величины. Поучительно сравнить в этом отношении греческий ордер с египетской протодорической колонной (рис. 374). В протодорической колонне нет ничего, что бы связывало ее с человеческими размерами, и поэтому она, будучи даже маленькой в действительности, кажется со средней точки зрения значительно больше, чем она есть на самом деле. В протодорическ-

кой колонне нет ни подражания деревянным формам, ни энтазиса. Правильный цилиндр ствола пересекается горизонталью покрытия. Геометризованные пролеты дают впечатление упрощенных форм, вырастающих до сверхчеловеческих размеров. Желоба на колоннах, в связи с совершенно отличной от греческого перитера общей композицией, подчеркивают геометрическую абстрактность форм и линий. По контрасту с колоннами, гора становится грандиозной и отбрасывает зрителя на дальнюю точку зрения, чтобы он был в состоянии воспринять всю гору целиком. От этого по контрасту с большой горой колонны кажутся с дальней точки зрения маленькими: наступает и здесь характерное для Египта соотношение человека, здания и природы, которое подробно описано во введении к «Архитектуре Греции» на примере Дейр-эль-Бахри.

Единство масштаба в перитере

Крупнейшим достижением классической греческой архитектуры V века является введение в архитектурную композицию единства масштаба на основе человеческой мерки. Характерная для восточного деспотизма двойственность масштаба вытекает из двойственного представления о человеке либо как о ничтожестве, либо как об обожествленном сверхчеловеке. На фотографии вырытого в скале храма в Абу-Симбеле (рис. 373) эти соотношения выступают еще ярче, чем в Дейр-эль-Бахри, благодаря тому, что на воспроизведенной фотографии видны только соотношения в пределах художественных форм и отпадает их связь с формами природы, а также потому, что даны изображения человеческих фигур, которые зрителю еще легче сравнивать с собственным телом и соотносить к нему, чем портики Дейр-эль-Бахри. Для Абу-Симбела особенно характерно резкое сопоставление рядом друг с другом фигур огромных сверхчеловеческих размеров и совсем маленьких фигур в их ногах. От сопоставления с маленькими большие фигуры благодаря их обобщенной трактовке вырастают до гигантских размеров, а маленькие по сравне- нию с ними кажутся совсем ничтожными. Между ними имеются промежуточные звенья: различной величины фигуры несколько больших размеров, чем самые маленькие, но значительно более маленькие, чем самые большие фигуры. Получается нарастание форм, которое мы наблюдали и в Дейр-эль-Бахри (рис. 372), и во внутреннем виде двора в Эдфу (рис. 371).

И без того уже огромные статуи кажутся еще больше, так как в них воплощена динамическая тенденция к бесконечному уве-

личению своих размеров. Соответственно этому в самых маленьких статуях заключается обратная тенденция к бесконечному уменьшению размеров, отчего они кажутся еще много меньше. Вся композиция приобретает значительно более грандиозный размах при включении в нее зрителем реальных размеров собственного тела и размеров видимого рядом со статуями человека: полярностями оказываются уже зритель — с одной стороны, и самые большие статуи — с другой. По контрасту с ними зритель чувствует себя совершенно раздавленным и уничтоженным, и в этом состоит основной замысел египетского художника, движимого восточно-деспотическим, религиозным взглядом на мир. Однако фасад Абу-Симбела может быть воспринят еще иначе: зритель может мысленно слиться с гигантскими статуями, и тогда он сам себе покажется обожествленным сверхчеловеком, совершенно отделенным от сферы деятельности ничтожных людей-муравьев. В Абу-Симбеле огромные статуи изображают фараонов, и это дает ключ к пониманию типичной для Египта двойственности масштаба. За ней стоит двойственный образ человека в восточной деспотии: угнетенного и обожествленного. Совершенно аналогичное разрешение проблемы масштаба, но в иных только формах, мы находим и в других восточно-деспотических государствах. Так, например, в комплексах башнеобразных необрахманских храмов Индии зритель тоже находит сопоставленными рядом друг с другом формы различных масштабов и типичный динамический ряд от самых маленьких членений наружного вида до грандиозных форм целого. В индийском храме также несоизмеримо контрастируют крошечные членения, к которым человек себя примеривает, и огромные массивы, которые зрительно безмерно увеличиваются от сопоставления с маленькими формами.

Путем сравнения с двойственностью масштаба в архитектуре восточных деспотий можно оценить значение введенного греками единства масштаба, вытекающего из человеческой мерки, на которой строится греческая архитектура, из представления о среднем нормальном человеке на основе его физического строения, которое характерно для всей греческой демократической культуры. В классическом периптере все его формы относятся к одной масштабной шкале размеров, в нем мы никогда не встретим больших колонн и рядом крошечных колонок, больших дверей и совсем маленьких и т. д. Не только в пределах однородных частей здания не встречается сопоставления резко контрастирующих по своим размерам форм, но и различные части соотносятся друг к другу по принципу единого масштаба, положенного в основу всего здания. Это стало возможным только благодаря ориентации

всех архитектурных частей на физического человека, который и придает связующее масштабное единство различным формам периптера. Так, ступени постамента по отношению к дверям целлы таковы, что человек, которого мы себе представляем на основании самих ступеней шагающим по ним, такой по своим размерам, что именно на его размеры рассчитана величина ведущей в целлу двери; сама эта дверь такова, что ей соответствуют колонны наружного обхода, и т. д. В противоположность к восточно-деспотическому двойственному образу приниженного и обожествленного человека, греческий классический периптер единством своего масштаба утверждает индивидуальность человека на основе его физического строения. Колонна играет ведущую роль в создании единого масштаба периптера, ключ к этому масштабу дают изображения человеческой фигуры во фронтонных группах, величина этих фигур соответствует величине человека, на которого ориентирован периптер.

Монументализация человека в периптере

Ступеньки постамента слишком высоки для удобного пользования ими (высота каждой ступени в Парфеноне составляет около 0,5 м). Двери целлы (около 3×9 м) больше наших обычных дверей. Наружный портик, высота которого определяется высотой колонн в 10 м, значительно выше нашего этажа в 3—4 м. Статуи фронтонов больше человеческого роста. Но это увеличение форм по сравнению с человеческой меркой в классической греческой архитектуре V века не уничтожает человечности размеров. Не только трактовка форм такова, что архитектурные члены, безотносительно к их действительной величине, кажутся сравнительно небольшими, но и реальные их размеры, несколько превышающие человеческий масштаб, воспринимаются зрителем как связанные со шкалой человеческих размеров, от которой они никогда не отрываются. Некоторое повышение человеческих размеров в периптере связано с монументализацией человека. Принципиальное отличие между монументализацией в египетском (и вообще восточно-деспотическом) искусстве и греческом искусстве состоит в том, что на Востоке степень увеличения размеров (в конечном счете восходящих тоже к человеку) такова, что количество переходит в новое качество: теряется связь с человеческим, на место нее утверждается представление о связи гигантских форм с божеством, и это придает им сверхчеловеческий, враждебный и угрожающий человеку характер. Греческая монументальность никогда не порывает связи с человеческими

соотношениями, целиком на них основывается и, в противоположность деспотическому Востоку, стремится их развить путем некоторого увеличения размеров, благодаря чему создается образ большого монументализированного человека-героя.

Сущность греческого периптера состоит в том, что он, с одной стороны, целиком базируется на человеческих соотношениях, а с другой стороны — их монументализирует. Зритель видит и ощущает родство между своим телом и архитектурными формами, которые целиком ориентированы на человека. Посредством мысленного слияния с колоннами и благодаря рациональности построения целого человек легко овладевает композицией всего периптера, хозяином которого он себя чувствует. Но, овладев зданием в целом, зритель чувствует себя самого монументализированным, он сливается с образом человека больших размеров, чем реальный человек, складывающимся у него на основании архитектурных форм. И от этого человек сам вырастает в своем самоощущении и проникается повышенным чувством достоинства, силы и мощи собственной личности. Зритель чувствует в себе самом героя.

Незначительные приспособления, предназначенные для реального человека, пользующегося монументальными формами храма, например маленькие дополнительные ступеньки, помещаемые иногда между большими ступенями постамента на входных узких сторонах периптера, не играют роли при восприятии храма в силу своей незначительности. Со среднего расстояния, которое дает самые выгодные точки зрения на периптер, дополнительные ступени совершенно стушевываются перед композицией целого, которая целиком строится на больших ступенях постамента.

5. Пропорции периптера

Вопрос о пропорциях в архитектуре очень мало изучен в научной литературе. Не существует работы, в которой можно было бы найти принципиальную теоретическую постановку вопроса о пропорциях в зодчестве. Очень распространено мнение, что пропорции являются основой архитектурной композиции, причем их понимают как известные математические закономерности, которым подчинена деятельность архитектора. Но так как всем очевидно, что искусство не есть математика, то является необходимость иначе обосновать сведение пропорций в архитектуре к математическим законам. В качестве промежуточного звена привлекают природу. Доказывают, что в формах природы изве-

стные математические соотношения встречаются особенно часто, или даже утверждают, что эти числовые соотношения лежат в основе образований природы, а в том числе и человеческого тела. Отсюда делают вывод, что и произведения искусства, и в частности архитектуры, как творчество человека, который и сам принадлежит к продуктам общей творческой деятельности природы, также должны строиться на базе лежащих в основе всей природы закономерностей. Таким соотношением является, например, золотое сечение, т. е. расчленение любого отрезка на две неравные части так, чтобы меньшая часть относилась к большей, как большая к целому. Эта закономерность замечательна тем, что в ней устанавливается пропорциональное соотношение между тремя величинами, причем сумма двух из них дает третью. Золотое сечение было известно грекам. Оно играет большую роль в греческой архитектуре. Очень может быть, что в природе и в строении тела человека золотое сечение играет роль. Указывают, например, что уменьшающиеся кверху расстояния между вырастающими из ствола ветками деревьев обнаруживают в некоторых случаях соотношения, близкие к золотому сечению. Однако среди специалистов, занимавшихся вопросом о золотом сечении в природе, существуют очень сильные расхождения. Одни склонны даже вовсе отрицать золотое сечение в природе и приписывают приближения к ней, отмечаемые на основании статистики, случаю; другие убеждены, что не только органическая, но и неорганическая природа строится на основе золотого сечения. При современном состоянии науки прийти к окончательному выводу в этом вопросе невозможно. Однако следует признать, что многие доводы сторонников золотого сечения в природе являются очень убедительными. Во всяком случае, нет ничего невозможного в том, что дальнейшие исследования докажут известное значение золотого сечения для формообразования природы. Так, например, некоторые кристаллы и растения построены на правильном пятиугольнике, в котором соотношения золотого сечения играют большую роль.

Было бы, однако, совершенно неверным объяснять золотое сечение в периптере тем, что оно, может быть, господствует в природе, и считать периптер совершенным потому, что в нем, как, может быть, и в природе, господствует золотое сечение. Для архитектуры решающим является выбор архитектором известной закономерности, который зависит от общего комплекса его представлений о зодчестве, от его отношения к человеку, к природе и т. д., от его общего мировоззрения. Сама по себе известная система пропорций, наблюдаемая в том или ином отдельном произведении или характерная для целого архитектурного сти-

ля, ничего еще не вскрывает нам в строении архитектурной формы. Самым существенным является объяснение этой системы пропорций, ее осмысление, те нити, которые связывают ее с мировоззрением эпохи, со всей идеологической системой, которая обусловила собой данный метод архитектурного мышления. Возьмем для примера золотое сечение, как действительно одну из самых интересных закономерностей в архитектуре. Мы наблюдаем его и в пирамиде Хеопса, и в Парфеноне. В пирамиде Хеопса треугольник ее вертикального разреза делится высотой на два равных друг другу прямоугольных треугольника, в которых гипотенуза относится к основанию как 1,618 к 1, что является отношением золотого сечения. В Парфеноне его узкая лицевая сторона построена по уменьшающемуся ряду золотого сечения: если принять ее ширину за 1, то высота здания до вершины фронтона равна 0,618, расстояние от земли до нижней границы антаблемента — 0,382, а высота антаблемента и фронтона, взятых вместе, — 0,236. Объяснить оба эти факта тем, что и архитектор пирамиды Хеопса, и архитектор Парфенона строят по законам природы, т. е. дать биологическое объяснение наблюдаемой закономерности, значит пройти мимо той глубокой разницы, которая существует между пирамидой Хеопса и Парфеноном и которая является решающей. Всем ясно, что обе постройки глубоко отличны друг от друга. Воспринимать пирамиду как совершенный кристалл в духе итальянского теоретика эпохи Ренессанса Луки Пачоли, написавшего сочинение «О божественной пропорции», означает эстетизировать пирамиду и приписывать ее строителям такие представления об искусстве, которых они не могли иметь. Общий характер гигантской, подавляющей человека искусственной горы, которая постоянно должна напоминать ему о господстве над ним фараона, исключает возможность думать о «чистой красоте». Абстрактная геометричность пирамиды усиливает ее грандиозную, сверхчеловеческую монументальность и величие. По контрасту со всем земным и с окружающей жизнью она заостряет неземную отчужденность пирамиды, которая, как кусок подземного царства мертвых, выдается и господствует над страной. Как связать с этим, как вывести из этого золотое сечение? Оно не могло тогда играть роли совершенного, наиболее прекрасного и т. д. соотношения потому, что эстетика и самостоятельная, отделившаяся от религии архитектура были созданы только много позднее греками. А у египтян и пропорции здания должны были быть связаны с религиозными представлениями. И действительно, оказывается, что треугольник, составляющий половину поперечного разреза пирамиды Хеопса, есть так называемый священный египетский треуголь-

ник, т. е. прямоугольный треугольник, стороны которого относятся друг к другу, как 3, 4 и 5 (сведите величины гипотенузы и основания, которые выражались как 1,618 и 1, к числам 1 и 0,618, которые дают то же отношение золотого сечения, и разделите их пополам: вы получите 0,5 и 0,3 (09), т. е. гипотенуза равна 5, если основание равно 3). Утверждение, что египетский треугольник считался священным потому, что в нем почувствовали прекрасные отношения золотого сечения, было бы совершенно неубедительным и явным эстетизированием. Выделение именно данного треугольника египетскими жрецами как божественного основано на его геометрических свойствах, бросившихся в глаза, и в первую очередь, конечно, на ряде 3, 4, 5, которым определяются его стороны, что позволяет построить египетский треугольник и прямой угол при помощи любой палки, которую откладывают на веревке три, четыре и пять раз. Это имеет большое практическое значение, которое очень рано открыли древние египтяне. Священный треугольник был хорошо известен в Египте, и включение его в композицию пирамиды очень вяжется с мистически-религиозным характером этого типичного восточно-деспотического архитектурного образа. Кроме того, в пирамиде отношение золотого сечения своей завершенностью и простотой усиливает впечатление сверхчеловеческой грандиозности и незыблемости на вечные времена. Золотое сечение в Парфеноне имеет, в плане архитектурно-художественной выразительности, мало общего с золотым сечением в пирамиде Хеопса (наоборот, с точки зрения математической золотое сечение в обоих памятниках идентично). В основе Парфенона лежат представления об архитектуре, отделившейся от религии. Золотое сечение в Парфеноне воспринимается как элемент гармонического соотношения частей здания, которое производит спокойное, уравновешенное впечатление. И может быть, золотое сечение воспринималось архитектором Парфенона, сознательно или бессознательно, как закономерность, которая приближает здание к телу человека, что очень правдоподобно для мышления греческого зодчего. Для той или иной системы пропорций (и для золотого сечения) решающим является обусловленный идеологией эпохи (но также и техникой, материалом, функцией здания и другими условиями) момент выбора того или иного соотношения и весь формально-идеологический композиционный комплекс, в который включается известная пропорциональность.

В греческой архитектуре пропорции, по сравнению с восточными деспотиями, получили, в связи с глубоким различием всего стиля архитектуры, совершенно новое истолкование. Когда стре-

мятся доказать, что уже на Востоке, например в Египте, господствовало золотое сечение, то очень часто берут за основу для измерения форм не те членения, которые больше всего выделены архитектором и сильнее всего бросаются в глаза зрителю. А при обилии мелочных членений в произведениях восточно-деспотического зодчества таким образом легко себе составить искусственное представление о господствующей в них системе пропорций. Если выразить в числах разобранные выше основные соотношения самых маленьких фигур Абу-Симбела к самым большим (рис. 373) или самых маленьких портиков Дейр-эль-Бахри к высоте скал (рис. 372), соотношение самых маленьких членений башнеобразного новобрахманского индийского храма к величине башен и т. д., то эти соотношения будут принципиально отличны от золотого сечения пространственной несоизмеримостью между собой входящих в них двух величин. Построенный из этих двух величин прямоугольник будет необычайно растянут в длину. То же относится и к главным соотношениям готического собора, если брать видимые зрителем основные соотношения, как, например, ширину среднего нефа по отношению к его высоте или пропорции бокового членения стены среднего нефа между двумя доходящими до сводов колоннами. С другой стороны, золотое сечение в греческом периптере V века составляет только один из элементов системы его пространственно соизмеримых пропорций.

Выражение в числах соотношений частей здания является только переводом на язык математики сложного процесса художественного формообразования, обусловленного рядом причин, из которых решающими являются идеология эпохи в связи с техникой. Проделанный выше анализ периптера все время подводил нас и к системе пропорций классического храма. Из прослеженного нами метода архитектурного мышления грека V века вытекает невозможность одних пропорций и предрасположение к другим. Антропоморфизм (человекоподобие) греческого периптера (понимаемый, как выше, в широком смысле слова), стремление к рациональной ясности, желание произвести законченное и гармоническое впечатление — все это обусловливает тяготение греческих зданий V века, в противоположность восточно-деспотической архитектуре, к простым числовым соотношениям. Индийский храм или египетский гипостильный зал очень сложны и имеют огромное количество больших и малых форм и членений, обозначенных отдельными объемами и связанными с ними изобразительными формами, которые можно полно выразить только в сложнейших числовых формулах. Наиболее существенные соотношения резко контрастирующих между собой

самых маленьких и самых больших частей в них таковы, что получается очень мелкая дробь (в Дейр-эль-Бахри около 1 к 10, в гипостильном зале Карнака соотношение высоты маленьких изображенных на колонне фигур к высоте всей колонны в целом около 1 к 10, в необрахманском храме соотношение самых маленьких членений ко всей башне около 1 к 20 и т. д.). В периптере господствует прямоугольник, пропорции которого колеблются между приближением к одному и приближением к двум квадратам. Сопоставление очень маленьких и очень больших величин создает внутреннее напряжение и неудовлетворенность, которые усиливают мистичность восточно-деспотических религиозных образов. Простые числовые отношения периптера связаны с впечатлением гармонической законченности, на которое рассчитана эта выдержанная в человеческих соотношениях и выдающая свое человеческое происхождение пластическая вещь.

Очень существенным различием между восточными и греческими пропорциями является самый характер восприятия зрителем тех и других. Для восприятия произведения восточно-деспотической архитектуры очень большое значение имеет временный момент в связи с примериванием маленьких членений к огромному целому. Взгляд зрителя откладывает *во времени* маленький отрезок на большом и прослеживает большие формы, двигаясь взглядом вдоль них. От этого большие формы становятся динамичнее и кажутся еще больше, — они точно пронизаны внутренними силами роста. Соотношения классического периптера в гораздо большей степени способствуют *спонтанному* восприятию его форм сразу как законченного целого.

Раньше считали, что древние греки пользовались в своей архитектуре так называемой модульной системой, которая изложена у Витрувия. Суть модульной системы состоит в том, что в самом здании выбирается какая-либо его часть, которая рассматривается как единица пропорций, причем все членения архитектурного произведения, как большие, так и маленькие, по своим размерам составляют по отношению к этому модулю кратные величины, выраженные в простых числах. Таким модулем являлся, например, диаметр колонны, а также, может быть, высота триглифа. Однако теперь доказано, что классическая греческая архитектура построена не на целых, а на иррациональных числах, что опровергает модульную теорию, которая является, повидимому, системой римской.

Очень важно исследование Тирша, который показал, как в различных частях периптера повторяются подобные прямоугольники. Даже квадры камня, из которых выложены стены, повторяют, по крайней мере в некоторых зданиях, пропорции целых

стен, отдельных сторон зданий и т. д. Необходимо также поставить вопрос не только о подобных друг другу плоскостных фигурах в пределах одного здания, но и проблему подобия трехмерных объемов, что относится больше к такому исключительному в этом отношении памятнику, как Эрехтейон, и к проблеме ансамбля. В повторении в пределах периптера в разных размерах одних и тех же геометрических фигур очень ярко проявляется законченность в себе периптера, который еще сильнее отделен от окружающего тем, что в основе его лежит внутренняя самодовлеющая закономерность. Это делает периптер еще больше похожим на живой организм.

Исследование пропорций классической греческой архитектуры V века одно время было очень модным занятием, и в этой области издано много фантастического и неубедительного. Основной ошибкой этих исследований является абстрактная трактовка пропорций вне связи с общим стилистически-идеологическим комплексом, лежащим в основе данного метода архитектурного мышления. Греки были выдающимися математиками, основателями математики как науки, и любили заниматься комбинированием числовых отношений. Они освободили число от опеки религии и подчинили его в искусстве законам созданной ими эстетики. Греки заменили восточно-деспотические религиозные магические пропорции в архитектуре пропорциями эстетическими, основанными на психофизическом строении человека.

Проблема пропорций в архитектуре гораздо сложнее, чем это обычно себе представляют. Соотношения между отдельными частями здания нужно рассматривать также с точки зрения целого ряда конкретных условий восприятия зрителем отдельных архитектурных форм и композиции здания в целом. Разницу между действительными соотношениями форм и впечатлением, ими производимом, греки знали очень хорошо: они отмечали, например, что скульптор Поликлет в первой половине V века изображал людей, какие они есть на самом деле, а Лисипп в IV веке — какими они кажутся. Так и в смысле пропорций: одни архитекторы обращают внимание на пропорции вне зависимости от восприятия их зрителем; другие устанавливают соотношения в расчете на то, как они воспринимаются с известных точек зрения; третьи совмещают расчет на различные точки зрения так, чтобы известная форма казалась с различных точек зрения различной по своим пропорциям, но чтобы все эти различные пропорциональности, и каждая в отдельности, и их последовательная смена при перемене зрителем точек зрения или даже при непрерывном движении вокруг здания, были подчинены единому архитектурному образу. Все эти проблемы применительно к греческой

архитектуре остаются совершенно неразработанными. Однако установлено, что греки рано начали считаться с иллюзорным изменением форм в зависимости от точки зрения зрителя. Принципы исправления оптических иллюзий, излагаемые Витрувием, несомненно, восходят к V веку. Сюда относится утолщение и более тесное расположение угловых колонн периптера, которые в противном случае, благодаря тому что они видны на светлом фоне неба, казались бы у́же других; наклон колонн в сторону целлы, чтобы зрителю не казалось, что колонны от нее отклонены; может быть, слегка криволинейные очертания некоторых длинных прямых, как, например, верхнего края стилобата, нижнего очертания антаблемента и других, чтобы они казались прямыми, и т. д. Впрочем, и эти средства исправления оптических иллюзий в архитектуре греков исследованы еще недостаточно, и мнения ученых по этому вопросу сильно расходятся.

Hambidge J. The Parthenon and other Greek temples; Their dynamic symmetric. New Haven, 1924; *Ghyka M.* Estétique des proportions dans la nature et dans l'art. Paris, 1927; *Он же.* Le Nombre d'or. I, II. Paris, 1930; *Reinhardt R.* Die Gesetzmässigkeit der griechischen Baukunst, I. Der Theseus-Tempel in Athen. Stuttgart, 1903; *Thiersch A.* Proportionen in der Architektur; *Raphael M.* Der dorische Tempel. Augsburg, 1930; *Wolff O.* Tempelmasse. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten. Wien, 1932; *Moessel E.* Die Proportion in Antike und Mittelalter, I, II. München, 1926, 1931; *Тимердинг Г.* Золотое сечение. Пг., 1924; *Texier M.* Géometric de l'architecture. Paris, 1934; *Dehio G.* Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. Strassburg, 1895; *Henszlmann E.* Théorie des proportions appliquées dans l'architecture depuis la XII dynastie des rois Egyptiens jusqu'au XVI siècle. Paris, 1860.

6. Число и материя в классическом периптере

В классическом периптере числовые отношения еще и потому не играют той исключительной господствующей роли, которую некоторые исследователи склонны им приписать, что греческий храм V века не является абстрактной схемой, только воплощением в здании отвлеченных математических закономерностей, а производит впечатление живого существа. Путем осмысленного измерения пропорций наиболее выдающихся зданий можно найти числовые законы, лежащие в основе периптера V века. Однако при внимательном изучении его форм бросается в глаза, что отклонения от геометричности, вообще от правил не менее характерны для классической греческой архитектуры, чем сами эти правила. Это выступает особенно ясно на примере Парфенона, чрезвычайная тщательность постройки которого и большая точ-

ность как технического, так и художественного исполнения не допускают мысли о случайности тех мелких отклонений от строгого соблюдения правил, которые мы в нем наблюдаем, тем более что многие из этих отклонений подтверждаются трактатом Витрувия. По-видимому, исправления оптических иллюзий, о которых речь была выше, не следует понимать так узко практически, как их толкует Витрувий, а за ним и многие новые авторы. Задачей их, вероятно, было не только добиться того, чтобы, в противовес оптическим искажениям, формы казались такими, какие они есть на самом деле. Для художественной структуры гораздо важнее, что многочисленные отклонения от нормы делали массы и формы периптера живыми, лишали их мертвой абстрактности сухого чертежа, исполненного на основе числовых соотношений, и были средством вдохнуть в них жизнь и уподобить здание живому существу. Ведь энтазис колонн является аналогичным искривлением правильной цилиндрической формы ствола, которое только сильнее других и поэтому его художественный смысл выступает яснее. В противоположность более правильной, но и более абстрактной геометризованной цилиндрической колонне, колонна с энтазисом живет; она выражает напряжение, борьбу с давящей на нее тяжестью, желание ее преодолеть; и вместе с тем она наглядно показывает ту работу, которую приходится ей выдерживать, и этим дает представление о величине груза, который на нее положен. Так же и расстояния между колоннами в одном и том же периптере далеко не везде одинаковы: колонны то немного сближаются между собой, то отставлены несколько дальше друг от друга; на углах отступления от нормы особенно значительны и заметны. Так и отдельные колонны несколько отличаются друг от друга в очень мелких деталях, которые не воспринимаются глазом как дефекты исполнения, а, наоборот, оживляют формы и делают целое органичным. Это связано также и с той любовной ручной работой высококвалифицированных ремесленников-каменщиков, которые сами были художниками. Характерно, что у греков не было особого слова для обозначения искусства: под τέχνη (откуда наша техника!) разумелось и ремесло и искусство. Каждый квадр камня любовно и тщательно отесывался руками, с таким же усердием выкладывали стены, колонны и антаблементы. Целое было проникнуто жизнью, как создания органической природы.

На органике греческого классического храма основана и его глубокая связь с природой. Периптер не отделен горизонталью своего основания от земли, а, наоборот, связан с ней и вырастает из нее, как дерево. Расширяющиеся книзу ступени связывают наружные массы здания с массивом холма. Сужение вверх

отдельных колонн и всей колоннады, которая наклонена на каждой стороне к целле, усиливает впечатление роста масс вверх, завершающегося фронтонами. Но, вырастая из природы, здание все же с ней контрастирует и над ней господствует. Так и сам человек, как его толковали греки V века, есть одновременно и часть природы, и вместе с тем наиболее совершенное ее создание, которое овладевает миром.

Органика особенно сильна в так называемом храме Посейдона в Пестуме (рис. 7, 26, 27), где числовые отношения уже играют большую роль, но где они все же теряются в органической материальности плоти, которой обросли архитектурные члены. Типична дифференциация в характеристике отдельных частей здания, например колонн и антаблемента. Материя, из которой сделаны колонны, в художественном смысле совершенно иная, чем материя антаблемента. Мясистые, сильно припухлые стволы с широкими каннелюрами создают образ рыхлой массы. Антаблемент оформлен гораздо геометричнее и строже: он законченнее и вещественнее. В Парфеноне (рис. 8, 39, 40) произошла унификация материи колонн и антаблемента в связи с ослаблением физичности и материальности форм и усилением абстрактного числового начала. Колонны и антаблемент Парфенона уже в значительно большей степени, чем формы храма в Пестуме, подчинены числу. Исключительное положение наиболее классического из всех греческих храмов — Парфенона — основано также и на достигнутой в нем гармонии органики и числа. Физическая материальность сильна и в нем, но она сливается в одно целое с системой числовых закономерностей, которая составляет скелет периптера, обросший мускулами и мясом. В северном портике Эрехтейона (рис. 71) мясистость сокращена до минимума, и костяк над ней господствует: система числовых отношений подчеркнута в нем так же односторонне, как в Пестуме органика.

Goodyear W. Greek Refinements, 1922; *Gerkan von A.* Die Krümmung im Gebälke des dorischen Tempels in Cori (Römische Mitteilungen, 40), 1925.

7. Идея демократического коллектива в периптере

В композиции периптера очень важным моментом является обозримость числа колонн, из которых он составлен. Это обычно 6 на короткой и 13 на длинной стороне, как в так называемом Тесейоне в Афинах V века, или 8 на короткой и 17 на длинной, как в Парфеноне. При таком количестве колонн не только при

точке зрения против середины одной из сторон, но даже и с угла, когда видны сразу даже 18 или 24 колонны, соотношение отдельных колонн с общим их числом таково, что отдельная колонна не теряется в целом, а сохраняет свой индивидуальный характер, рассматриваемая даже вместе с остальными семнадцатью или двадцатью тремя. При точке зрения с угла (рис. 38), которая является особенно выгодной для рассматривания периптера, фронтон очень четко отделяет друг от друга короткую и длинную стороны. Поэтому зритель, даже при пасмурной погоде, когда освещение не так резко лепит наружный массив здания, отделяет колонны короткой стороны от колонн длинной стороны, расчленяя этим все колонны на две сравнительно небольшие группы, в которых каждая колонна выделяется как самостоятельная индивидуальность. В Дейр-эль-Бахри (рис. 372) необходимо отметить, что портик, расположенный спереди, первоначально симметрично продолжался справа от прямой и несколько поднимающейся вверх дороги, ведущей в глубь пещерных частей храма. Столбов такое количество, что отдельный столб совершенно теряется в целом, которое поглощает его индивидуальность. Поучительно сравнить периптер с мечетью в Кордове в Испании (рис. 379), построенной в VIII—X веках. В ней мусульманская архитектура, заимствовав не только форму греческой и римской колонны, но воспользовавшись даже взятыми из разрушенных античных зданий колоннами, тем не менее толкует колонну совсем по-восточному. В Кордове колонн внутри мечети такое неисчислимое количество, что о сохранении индивидуальности отдельной колонны, отдельного ствола, не может быть и речи. Как песчинка, теряется отдельная колонна в огромном лесе колонн, а индивидуальность человека — в распыляющей индивидуальность внутренности огромной мечети, проникнутой в своем художественном оформлении религиозной идеей. Сравнение периптера с этой композицией особенно наглядно показывает, какое огромное значение в классическом греческом храме V века играет индивидуальность каждой колонны.

Периптер дает образ коллектива, основанного на содружестве равных между собой элементов-колонн, образующих целое так, что в нем не теряется индивидуальность каждого из элементов. Вместе с тем и индивидуальность черпает полноту своей жизни и максимальную выразительность именно из этого целого. Колонна, на основе которой строится ордер и периптер, из композиции здания в целом получает свое главное архитектурное содержание. Можно без особой натяжки утверждать, что в этом проявляется преломленная в специфически архитектурном плане и переведенная на язык архитектурных форм идея демокра-

тического государства. Вспомним, по контрасту с периптером, пирамиду, в которой нашла себе блестящее выражение идея восточной абсолютной деспотии: в ней все сходится, как в пирамиде к ее вершине, к одной точке — фараону.

8. Периптер как выражение волевого напряжения

Периптер проникнут бодрящим волевым ритмом. Уже противопоставление здания окружающей природе содержит в себе скрытый призыв к действию. Монументализация человека связана со всесторонним повышением и развертыванием его способностей, которое переходит в экспансию: возникает желание распространять сферу своей деятельности и овладевать окружающим. Колонны периптера активно несут и преодолевают тяжесть антаблемента. Тем, что тяжесть значительна и что она заставляет колонны пружинить под ее давлением, усиливается выраженное в них волевое напряжение. Ритм всех колонн периптера, взятых вместе, напоминает военный строй. Коллективное волевое напряжение, выраженное в периптере, захватывает и увлекает зрителя, вызывая и в нем активное отношение к окружающему. Периптер активизирует человека.

9. Общественное значение периптера

Классический греческий храм V века — общественное здание. Главное внимание городского населения Афин V века, а по их образцу и многих других тогдашних греческих городов, было направлено на сооружение монументальных зданий и в первую очередь храмов. Жилища граждан греческого города были очень скромны, потребности в комфорте их обитателей совершенно незначительны. Грек V века мало бывал дома и жил на улицах и общественных площадях. Улицы Афин были кривыми, а площади имели довольно случайную форму: они сложились в результате естественной застройки города, без заранее определенного плана. В таком неправильном городе, который очень напоминал восточные города (рис. 12), отдельные храмы с их симметрическим построением сильно контрастировали с окружающим.

Периптер классической эпохи является не только культовым зданием, даже, может быть, не столько культовым зданием, как в более широком смысле слова зданием общественным. Около периптера обычно находилась площадь, на которой происходили общественные собрания, и эта площадь в значительной степени

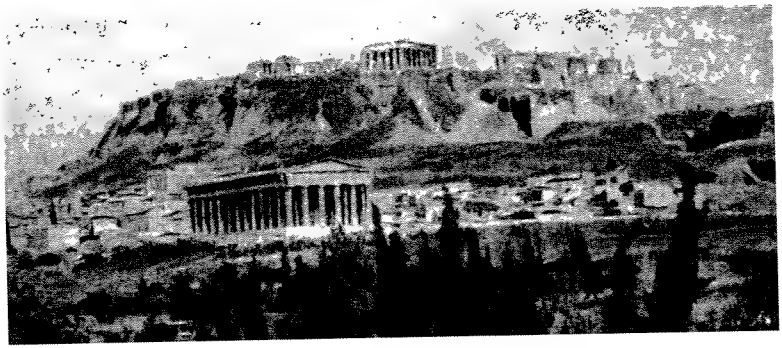


Рис. 46. Афины. Акрополь.
На первом плане так называемый Тесейон

оформлялась периптером. В его портиках жители южного города, встречаясь на улице, находили защиту от лучей палящего южного солнца. Разбросанные по городу храмы были центрами общественной жизни демократического города и постоянно собирали вокруг себя его жителей. Огромная общественная роль периптера очень ярко выражена в самом расположении зданий, образец которого дает так называемый Тесейон в Афинах, построенный в эпоху Перикла. Тесейон (рис. 46) тоже стоит на холме и выделяется на нем как пластическое тело при точке зрения на храм снизу. Но это только один его аспект. К Тесейону нужно также подходить и с другой стороны (рис. 47). Он стоит на самом краю площади, занимающей вершину холма. Тесейон ограничивает площадь, отделяя ее от склона холма и завершая ее: он поставлен на том узком краю прямоугольника площади, который возвышается над окружающим понижением почвы. Благодаря такому исключительно удачному расположению колонны периптера, которые при восприятии снизу относятся к пластическому блоку храма, как образующие его наружную массу, одновременно оформляют и пространство площади, которое продолжается в обходе периптера и ограничивается стеной целлы. Колоннада одной из длинных сторон Тесейона завершает пространство городской площади. Не во всех периптерах V века мы найдем повторение именно такого расположения, но каждый из них так или иначе связан с площадями города, на которых концентрировалась общественная жизнь. Общественная роль периптера ярко выражается также в том, что в заднем помещении Парфенона хранилась государственная казна Афинского морского союза. Заказчиком классических периптеров было государство. В этом отношении особенно знаменита грандиозная по тому времени застройка афинского Акрополя при Перикле на средства Афинского союза.

Рис. 47. Афины. Так называемый Тесейон

Проводя много времени на улицах и площадях города и постоянно имея перед глазами архитектурные формы периптеров, граждане греческих городов V века испытывали на себе сильное воздействие композиции этих зданий. Основное значение периптера в классовой борьбе состоит именно в этом внутреннем воздействии на зрителей средствами чисто архитектурно-художественной композиции. Периптер распространяет идеал монументализированного человека и развивает в зрителях личность, чувство собственного достоинства и силы. Вместе с тем периптер всем своим построением развивает идею подчинения личности демократическому коллективу. Главной задачей периптера является внутренняя организация представителей господствующего торгово-промышленного рабовладельческого класса, сплочение их в стройный организм греческого демократического государства V века, дисциплинирование и воспитание граждан демократической республики. Греческий классический периптер V века воздействует, конечно, и на рабов, но лишь как выражение культуры господствующих классов. Периптер имеет большое значение в смысле показа вовне силы Афин, Афинского союза, и усиления таким образом блеска и мощи Афинского государства. Об этом думал Перикл. Распространяясь на восток, греческая культура, и в том числе в известной степени и архитектура, изнутри разлагали устои восточных государств, и особенно Персии, своим идеалом развитой личности глубоко подтачивая вековечные устои деспотизма, невидимыми нитями проникая в самое сердце теократических монархий, пробуждая в человеке пытливую мысль, разум и поднимая авторитет греческой культуры.

VI. КОМПОЗИЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ГРЕЧЕСКОГО АНСАМБЛЯ

Мы рассмотрели периптер, взятый в отдельности. Теперь нам предстоит познакомиться с тем, как разрешили греки проблему архитектурного ансамбля в архаическую и классическую эпохи, и особо рассмотреть принципы композиции Акрополя в Афинах — этого наиболее замечательного образца комплексной застройки в классической Греции.

Знаменитые святилища в Дельфах и Олимпии дают очень яркие примеры ансамблей архаической эпохи. Господствует разновременная хаотическая застройка, без плана, без особой заботы о впечатлении целого. Центром является периптер, который значительно больше остальных построек и довольно значительно над ними возвышается. Весь священный участок окружен огра-

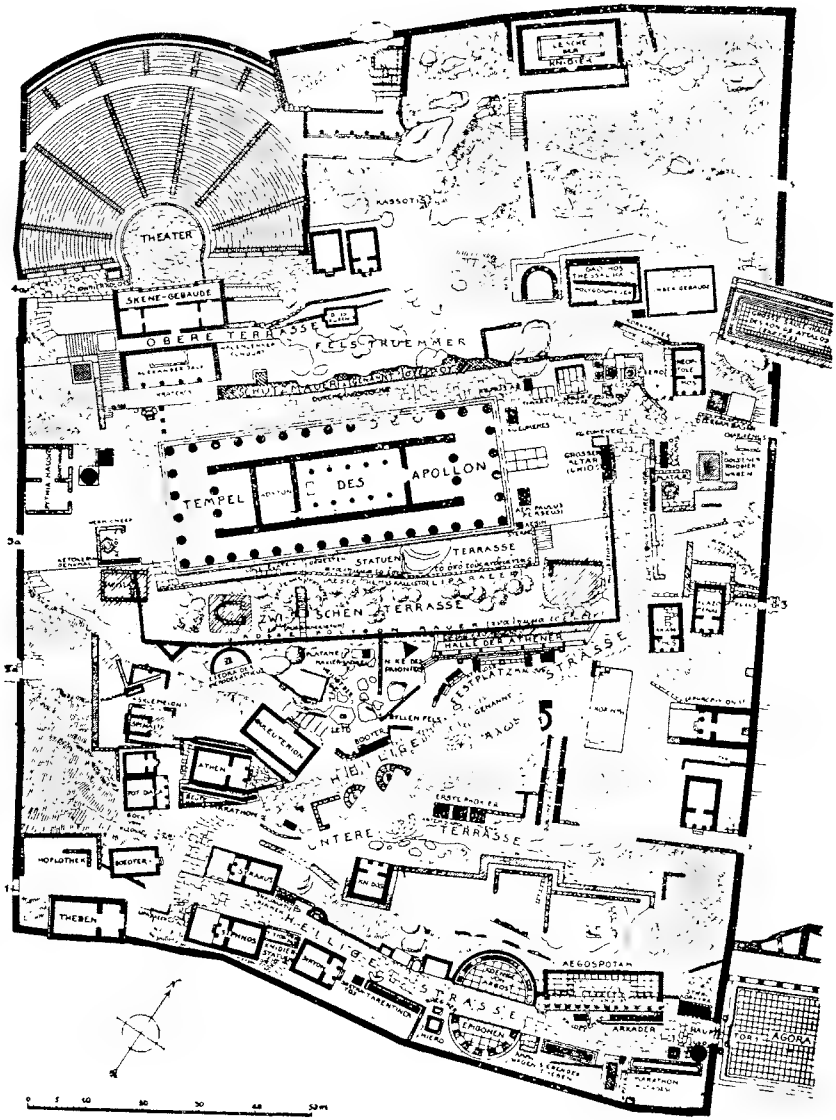


Рис. 48. Дельфы. Священный участок

дой, внутри которой, кроме главного храма, имеется еще много других построек. В Дельфах (рис. 48 и 49), где театр был построен позднее, от входа священная дорога ведет вверх к платформе, на которой поставлен главный храм. По сторонам священной дороги расположены построенные в разное время отдельными

Рис. 49. Дельфы. Реконструкция священного участка

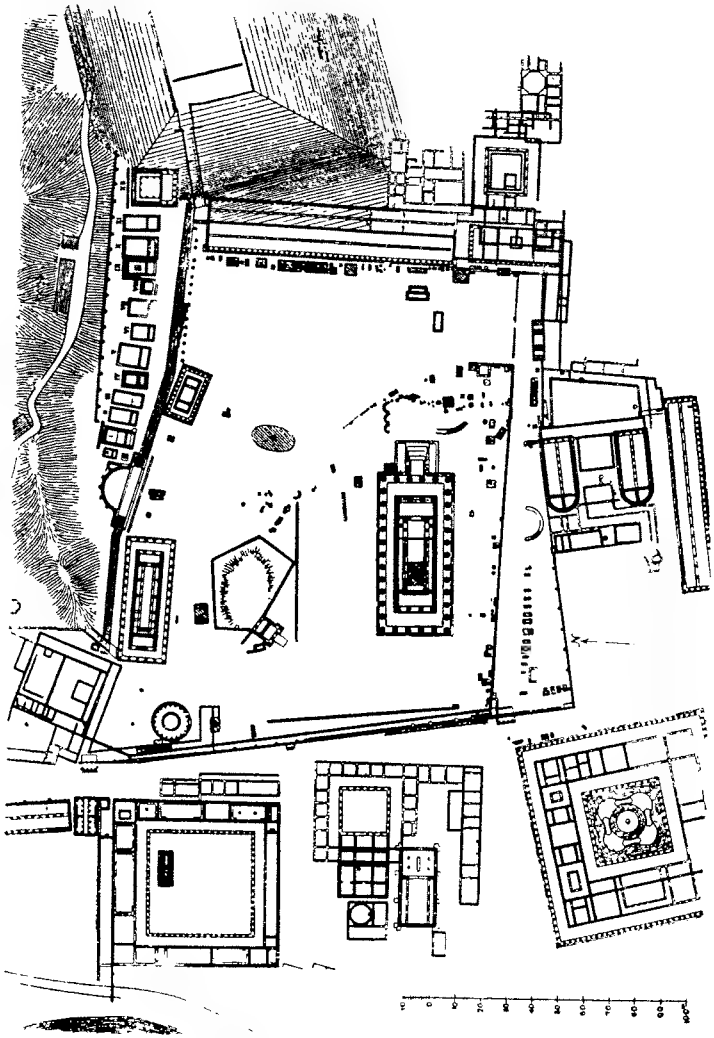


Рис. 50. Олимпия. Священный участок

жертвователями-городами сокровищницы; между ними разбросаны статуи и отдельно стоящие колонны. Бросается в глаза резкое противопоставление большого главного храма и маленьких зданий-сокровищниц, которого избегали в классическую эпоху и которое напоминает архитектуру деспотического Востока. Основная мысль архитектора состояла в выделении пластического массива главного храма, который настолько господствует в

композиции целого, что перед ним стушевывается все остальное, сливаясь с асимметрическими формами окружающей природы и вместе с ней играя роль фона по отношению к периптеру. В Олимпии (рис. 50) несколько храмов. Но среди них господствует главный и самый большой из них — храм Зевса. Остальные здания — храмы, сокровищницы — имеют случайное расположение, однако с таким расчетом, чтобы не конкурировать с главным зданием и не подрывать его господствующего положения. Олимпийское святилище окружено другими общественными зданиями, из которых некоторые относятся к классической эпохе.

Афинский Акрополь перестроен в V веке при Перикле, но на основании детальных исследований его развалин можно составить себе достаточно ясное представление об его архитектурной композиции как в VI веке, так и в V веке. Застройка Акрополя в VI веке дает очень характерный пример архаического разрешения проблемы, в то время как композиция Акрополя V века является лучшим классическим ансамблем, выдающимся по своему художественному значению.

В VI веке на Акрополе, как и в других архаических ансамблях, над большим количеством всевозможных построек, из которых большинство было маленькими или раздробленными на небольшие составные части, господствовал главный храм, который занимал тогда середину холма (рис. 51). Вокруг Акрополя шла ограда, сливавшаяся, как в Тиринфе, со скалистыми склонами холма. Наглядное представление о ней дают очертания северного края Акрополя. Стена VI века была очень неправильного рисунка, дробилась на мелкие отрезки под углом друг к другу, а местами имела форму неправильной кривой, что обусловлено приспособлением стены к очертаниям холма. На одной из узких сторон холма помещался, как и теперь, монументально оформленный вход на Акрополь — Пропилеи, ось которых была в VI веке несколько отклонена своим внутренним концом на север, так что входящий на Акрополь, пройдя Пропилеи, оказывался как раз против одной из увенчанных фронтоном узких сторон старого храма Афины. Вся эта композиция очень типична. Параллелепипед периптера занимает среднюю часть холма и господствует над всеми другими зданиями и окружающим холм городом. Пропилеи ведут прямо в лоб на периптер, подчеркивая этим, что его массив является главным архитектурным содержанием всей композиции. К югу от храма перед ним находилась площадь, вмещавшая большое количество граждан. Эта композиция дает полную аналогию Дельфам и Олимпии. Расположение на самой вершине крутого холма, форма которого исключительно выгод-

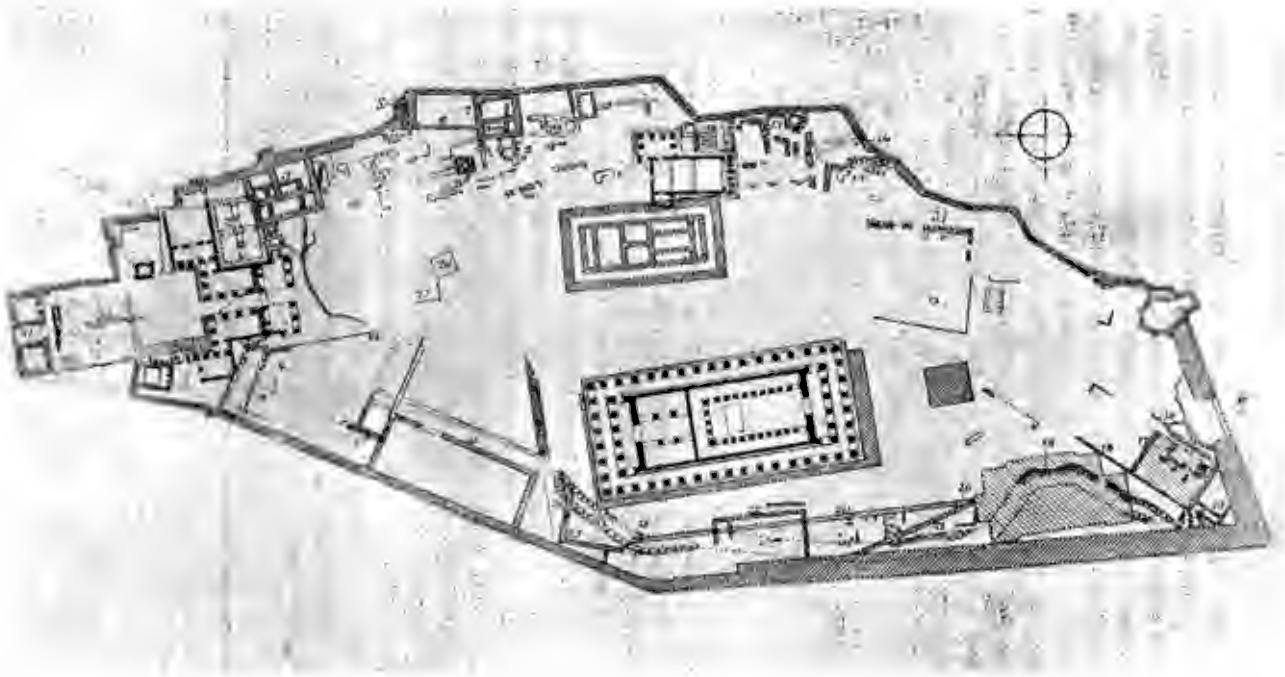


Рис. 51. Афины. Акрополь. В центре показано штриховкой расположение старого храма VI в.

на для возведения на нем монументального здания, очень вяжется с основной идеей периптера.

Архитекторы Перикла в основном сохранили главную мысль ансамбля Акрополя VI века, но развили и усложнили ее, связав с ней целый комплекс новых архитектурных идей, которые указывают уже на дальнейшее развитие греческого зодчества. В области разрешения проблемы ансамбля мы тоже наблюдаем, как эпоха Перикла гармонически сочетает старое и новое, на переломе греческой культуры создавая замечательные ценности.

И в V веке (рис. 51 и 52) Парфенон — главный храм Акрополя в форме периптера — доминирует в композиции всего комплекса. Но Парфенон сильно сдвинут на юг. Старый храм Афины в V веке разделился на два — Парфенон и Эрехтейон, из которых Парфенон сдвинут, по сравнению со старым храмом VI века, на юг, а Эрехтейон — на север. Общественная площадь, которая была раньше к югу от старого храма, оказалась теперь на месте самого старого храма, в центре холма, между Парфеноном и Эрехтейоном. В связи с переносом главного храма на юг были возведены довольно значительные субструкции, на которых отчасти стоит Парфенон. При помощи этих субструкций исправили естественные очертания холма с этой стороны, так что южная граница верхней площадки Акрополя представляет собой два прямых отрезка, пересекающихся под тупым углом. Разница между изрезанными неправильными очертаниями северной границы Акрополя и геометризованной правильной южной границей его очень ярко отражает противоположность архаической эпохи, с ее случайной застройкой, приспособляющейся к формам природы, и эпохи века Перикла, стремящейся к правильным геометризованным формам.

Ансамбль Акрополя V века строится еще на основе асимметрического, негеометризованного расположения отдельных зданий, что так типично для архаического периода. Но случайным расположение зданий на Акрополе кажется только на первый взгляд. На самом деле весь архитектурный комплекс строжайшим образом продуман, положение и ориентация каждой постройки взвешены и рассчитаны до мельчайших деталей. Отдельные здания возводились постепенно: Парфенон в 447—438 годах, Пропилеи в 437—432 годах, Эрехтейон в 421—407 годах, храмик Ники, справа от входа в Пропилеи, в 421 году. Общий план всей застройки возник одновременно с постройкой Парфенона. Но форма отдельных зданий не была предопределена изначально, или она была в отдельных случаях очень сильно изменена в процессе выполнения первоначального плана, причем эти изменения сильно отражались и на плане целого. Любопытно просле-

Рис. 52. Афины. Акрополь

дить за тем, как быстро движется классическая греческая архитектурная мысль, как меняется самый взгляд на архитектуру и ее задачи, пока приводят в исполнение крупный архитектурный замысел. Это дает представление о постоянном развитии греческой архитектуры.

Когда строили Парфенон, то было уже решено перестроить Пропилеи и построить Эрехтейон, так как те святилища, которые он в себе включает, должны были получить монументальное оформление, тем более что святилище Посейдона, которое входило как составная часть в старый храм, было исключено из Парфенона, целиком посвященного Афине. Эрехтейон совмещал два святилища: Афины и Посейдона. Таким образом в момент постройки Парфенона уже определилась основная идея композиции Акрополя: оформление средствами архитектуры Панафинейской процессии — торжественного шествия из города на Акрополь, целью которого было преподношение Афине богатой одежды, вышитой в дар богине афинскими девушками. Яркое представление об этой процессии дает хорошо сохранившийся лентообразный фриз Парфенона, который помещался в верхней наружной части стен целлы, выходившей в обход, и был виден снаружи сквозь колоннаду при движении мимо Парфенона. Процессия была обставлена с большой торжественностью и пышностью, весь город старался принять в ней участие. На короткой западной стороне Парфенона на фризе изображено начало процессии. Юноши садятся на коней, постепенно выстраиваются ряды всадников, которые были главными участниками процессии. На фризе двух длинных сторон Парфенона изображено, как скачут всадники. На фризе восточной стороны сидят боги, и к ним подходит главная часть процессии с подношениями. Таким образом на Парфеноне развертывается изображение Панафинейского шествия, которое в реальности ежегодно приходило на Акрополь, причем участники процессии, проходя мимо Парфенона, видели сквозь его колоннаду свое идеальное изображение на фризе.

Ось Пропилей в V веке повернули больше к югу, так что Пропилеи вели уже не на какое-либо здание, как в VI веке, а в пространство между Парфеноном и Эрехтейоном. Главный вход в Парфенон находился на его восточной стороне, перед которой под открытым небом стоял алтарь Афины. Процессия, пройдя Пропилеи, шла мимо северной стороны Парфенона. Ритм размеренного реального шествия подчеркивался развертывающимся изображением фриза целлы.

Расположение основных зданий на Акрополе обнаруживает, при асимметричности всей композиции, очень тонкое и проду-

Рис. 53. Афины. Акрополь. Реконструкция

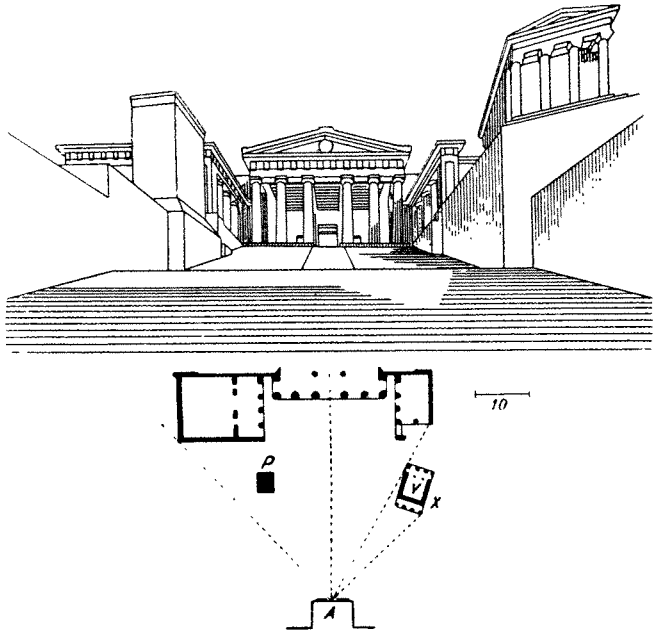


Рис. 54. Афины. Вход на Акрополь. Схема Шуази

манное равновесие различных по величине масс, которое раскрывается по пути Панафинейского шествия, образуя перед проходящей процессией ряд гармонических картин, блестяще проанализированных Шуази. Начало Пелопоннесской войны в 431 году прервало постройку Пропилей. Первоначально они были задуманы с симметрическими крыльями, но во время перемирия 421 года изменили первоначальный план: южное крыло оставили меньшим, чем северное, но зато поставили на южной стороне маленький храмик Ники Бескрылой, выполненный уже в ионическом ордере. В том же 421 году начали строить Эрехтейон. К сожалению, мы не имеем данных, чтобы судить о том виде, который предполагалось придать Эрехтейону до начала Пелопоннесской войны. Замечательно, как изменения в Пропилеях и постройки 421 года развивают и завершают ансамбль Акрополя, от которого теперь немыслимо отнять ни асимметрические крылья Пропилей, ни храмик Ники, ни Эрехтейон. Не нарушая господствующего положения Парфенона, последующие постройки включают его в последовательность картин, сменяющихся перед зрителем по мере движения его по пути Панафинейской процессии. Мы сейчас рассмотрим композицию Акрополя, как она сложилась после возведения зданий, заложенных в 421 году.

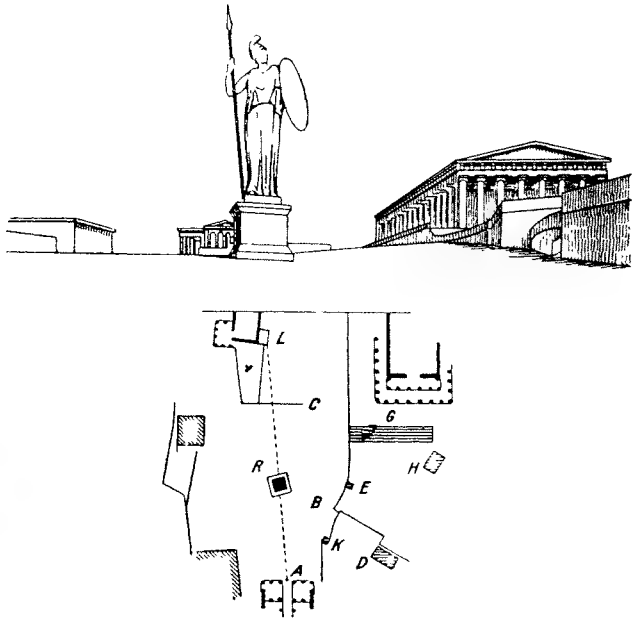


Рис. 55. Афины. Вид на Акрополь от Пропилей. Схема Шуази

Уже на плане Акрополя бросается в глаза система равновесия асимметрически расположенных масс. Роль центральной оси играет большая статуя Афины Воительницы (Промахос), которая не сохранилась, но место которой точно установлено и показано на плане между Парфеноном, Пропилеями и Эрехтейоном. Эта статуя является узловым пунктом, соединяющим три главных здания в одно целое (рис. 53). К западу от статуи Афины в Пропилеях перевешивает их северная часть, в большом крыле которой помещалась картинная галерея. По сравнению с компактной массой северного крыла Пропилей, храмик Ники и южное крыло Пропилей значительно меньше по объему, но представляет собой сильно расчлененную массу. Напротив, к востоку от статуи Афины — перевес на южной стороне благодаря господству более компактной массы Парфенона, в то время как ему соответствует с севера меньший по объему, но опять-таки более расчлененный массив Эрехтейона. Последовательность акцентов начинается с маленького храмика Ники, направо от входящего, причем при взгляде на Пропилеи перевешивает левая сторона с неразложенной стеной картинной галереи (рис. 54). Зато, когда зритель минует Пропилеи, перед ним налево статуя Афины и Эрехтейон, а направо главный заключительный акцент в виде самой значительной на Акрополе

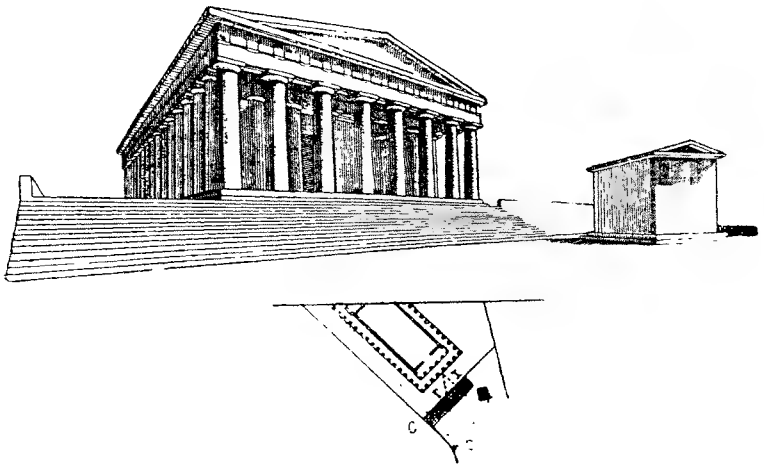


Рис. 56. Афины. Акрополь. Парфенон. Схема Шуази

массы — Парфенона (рис. 55). Через различные здания перед глазами зрителя развертывается мотив храма: от архаического типа храмика Ники, который имеет колоннаду только с двух сторон (амфипростиль), через шестиколонный портик Пропилей и далее через своеобразные формы Эрехтейона — к полнозвучному аккорду периптера в Парфеноне. Эта композиция усложнялась рядом несохранившихся второстепенных зданий, форма которых не достаточно хорошо известна. Мраморную лестницу перед Пропилеями и наружные башни с узеньким входом между ними прибавили только римляне. В классическую эпоху V века по скалистому склону перед Пропилеями вела простая тропинка (рис. 53), которая шла сперва с северо-запада на юго-восток к лестнице, ведущей к храмику Ники, а потом заворачивала на северо-восток к среднему, более широкому, чем соседние, пролету Пропилей. Низ храмика Ники был прикрыт невысоким мраморным парапетом с замечательными рельефами, часть которых сохранилась. После того как зритель проходил Пропилеи, он направо видел перед собой Парфенон с угла (рис. 56), с наиболее выгодной для периптера точки зрения, причем лестница, ведущая к ступенькам постамента Парфенона, находилась только перед его северо-западным углом, чем еще больше подчеркивалось значение именно этой точки зрения.

В композиции афинского Акрополя господствующей идеей является развертывание в различных вариантах образа богини Афины, покровительницы города и страны. Бескрылой Победой, которой посвящен храмик при входе, является Афина Победи-

тельница. За Пропилеями возвышается статуя Афины Воительницы, которую, с ее вертикальной осью, можно до известной степени рассматривать как центральный образ Акрополя. Потом идет храм Афины Паллады — покровительницы города (Эрехтейон), наконец, Парфенон — храм Афины Девы. И на Парфеноне на фронтонах: на западном, обращенном к Пропилеям, — спор Афины с Посейдоном из-за Аттики, на восточном — рождение Афины, богини мудрости и разума, из головы Зевса.

Изложенная концепция Акрополя сложилась постепенно уже в процессе постройки главных зданий. Это доказывается, например, еще тем, что первоначально предполагалось украсить верхнюю часть стен целлы в наружном обходе Парфенона не сплошным ионическим фризом, мысль о котором пришла, только когда Парфенон был уже почти готов, а дорическим фризом с метопами и триглифами. Следы дорического фриза, который начали было уже изготовлять, сохранились.

Fouilles de Delphes, 1908 слл.; *Bourguet E.* Les ruines de Delphes. Paris, 1914. Olympia, Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen, 1890–1897; *Gardiner E.* Olympia. Its history and remains. London, 1925; *Smith.* Restoration of the temple of Zeus at Olympia (Memoirs of the American Academy in Rome 4); *Jahn O., Michaelis A.* Arx Athenarum, Bonnae 1901 (текст и атлас); *Elderkin G.* Problems in Periclean buildings. London, 1912; *Pickard Ch.* L'Acropole. Paris, 1929; *Hege W., Rodenwaldt G.* Die Akropolis. Berlin, 1930; *Pennetorne.* The Geometrie and Optics of ancient Architecture, 1878; *Karo G.* Denkmalpflege auf der Akropolis von Athen (Die Antike, IV), 1928; *Praschniker C.* Parthenonstudien. Augsburg Wien, 1928; *Lehmann-Hartleben K.* Wesen und Gestalt griechischer Heiligtümer (Die Antike, VII), 1931; Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 47, 1932, рис. 3 на стр. 107 (план части древних Афин); *Gardner E.* Ancient Athens. New York, 1923; *Π. Καστζιώτης*, Περίκλειον ωδεῖον ('Εφημερίς 'αρχιολο ικὴ), 1922.

VII. ПЕРЕХОД В АФИНАХ К ИОНИЧЕСКОМУ ОРДЕРУ И ЭРЕХТЕЙОН

В эпоху Перикла жизнь афинского гражданина была строго подчинена интересам государства. Утверждение господства демократического коллектива над отдельной личностью основывалось в значительной степени на религиозных и связанных с ними этических устоях. Базировались на мифологии, разработанной в поэмах Гомера, из которой выводили господствующие представления о добродетели. Монументализированный идеальный человек-герой рисовался на службе у коллектива, Геракл, один из центральных героев греческого мифа, всю свою жизнь проводит в борьбе с чудовищами, от которых он очищает мир, оказывая людям неизмеримые услуги. В недрах стройной, зам-

кнутой, насквозь коллективистической культуры эпохи Перикла зарождается и постепенно все сильнее нарастает протест против опеки государства над личностью, которая стремится освободиться, отделаться от подчинения коллективу и стать совершенно автономной. Главная причина появления этого нового представления о человеке заключается в росте афинской промышленности и торговли в эпоху Перикла, чему очень способствовало мирное время и положение Афин в качестве главы большого морского союза. Богатели отдельные представители торгово-промышленно-рабовладельческого класса, образовывались все более и более крупные индивидуальные состояния, которые начали уже заметно контрастировать с общей массой мелких собственников. Результатом было, с одной стороны, зарождение и развитие индивидуалистических тенденций, направленных к личному произволу; с другой — появление захватнических тенденций вовне, стремление захватить другие области, охватить своим союзом по возможности всю Грецию. И первой задачей на этом пути было — сломить сопротивление Пелопоннесского союза со Спартой во главе — единственного серьезного противника Афин, что и привело в 431 году к Пелопоннесской войне. Ярким симптомом новых настроений является очень быстрое распространение философского учения софистов, которые учили искусству ловким рассуждением доказывать любое утверждение, подрывая этим все устои традиционной религии и этики и открывая широкий простор произволу личности. Страшная чума, случившаяся в Афинах в первые годы войны, а также неудачный ход войны, совершенно не оправдавшей возлагаемых на нее надежд, очень способствовали развитию новых взглядов на человека и его отношение к демократическому коллективу. В 20-х годах V века в Афинах резко сталкивались между собой самые различные взгляды и настроения. Равновесие Перикловой эпохи, казавшееся еще несколько лет тому назад незыблемым, нарушилось, все противоречия необычайно заострились. Образовалась сильная реакция на новое направление, которая крепко держалась за старые порядки, возражая против каких-либо новшеств. Однако и представители этого ультраконсервативного течения сами незаметно для себя были проникнуты новыми идеями. Различные течения и направления мысли настолько глубоко пронизывали друг друга, настолько взаимно переплелись, что этот исключительно интересный и важный для дальнейшего развития греческой мысли период характеризуется небывалой сложностью и богатством духовной жизни. Период греческого просвещения (die griechische Aufklärung) завершает собой классическую эпоху греческой культуры и вмес-

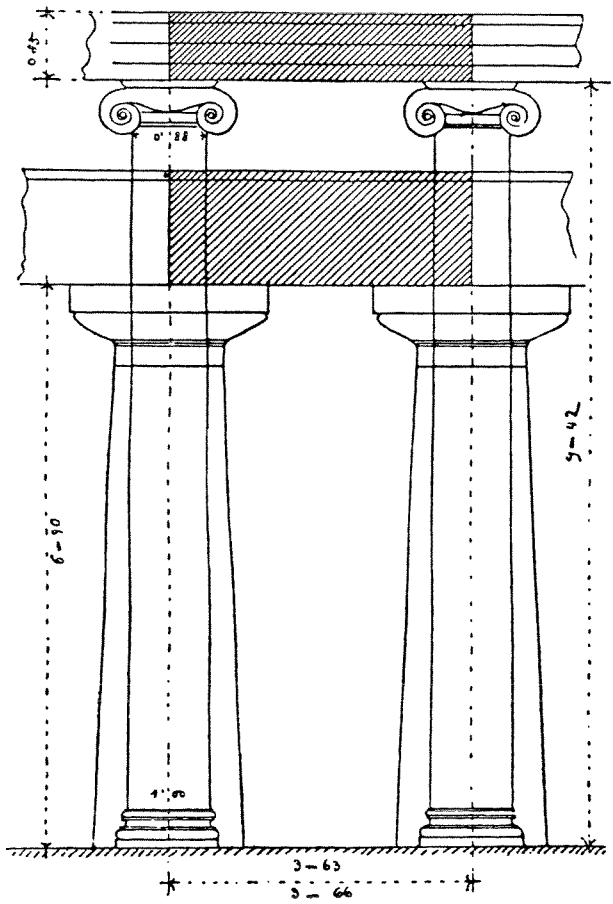


Рис. 57. Сопоставление в одном масштабе колонн дорического храма в Коринфе и ионических колонн Пропилей на Акрополе в Афинах. Схема Дурма

те с тем является началом развития, которое ведет к эллинизму III и II веков. В литературе взгляды нового направления отразил в своих драмах Еврипид. Идеал монументализированного человека-героя был в 20-х годах V века в Афинах подвергнут переоценке, и на его место впервые был выдвинут образ реального человека-индивидуалиста и эгоиста.

В области архитектуры переоценка классического идеала прежде всего сказалась в широком распространении в Афинах созданного уже гораздо раньше ионического ордера, который применялся еще до того, особенно в передовых ионийских колониях Малой Азии, культура и архитектура которых нам не-

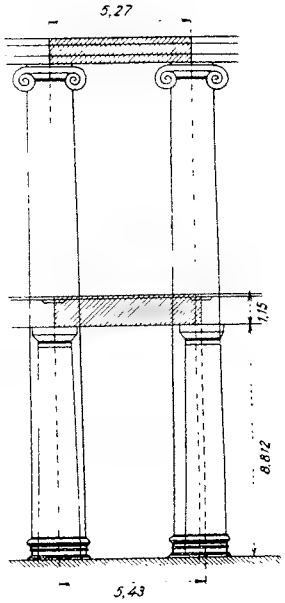


Рис. 58. Сопоставление дорических колонн Пропилей на Акрополе в Афинах и ионических колонн из Милета. Схема Дурма

достаточно известны. Ионический ордер постепенно вытесняет в Афинах дорический ордер.

Ионический ордер (рис. 57—62) состоит из тех же трех основных элементов, что и дорический: ступенчатого постамента, колонн, антаблемента с фронтоном и двускатной кровлей. Ионическая колонна очень сильно отличается от дорической. Она у́же, больше вытянута вверх, имеет довольно сложно профилеванную подставку-базу, ее капитель гораздо сложнее дорической, причем главным мотивом капители являются завитки — волюты. Каннелюры ионической колонны несколько отличаются от каннелюр дорической колонны. В ионическом ордере колонны гораздо дальше отставлены друг от друга, чем в дорическом. Ионический антаблемент тоже состоит из трех частей. Но архитрав не гладкий, а составлен из трех горизонтальных, немного выступающих друг над другом полос. Фриз в ионическом ордере тянется вокруг всего здания непрерывной лентой, сплошь покрытой единым связ-

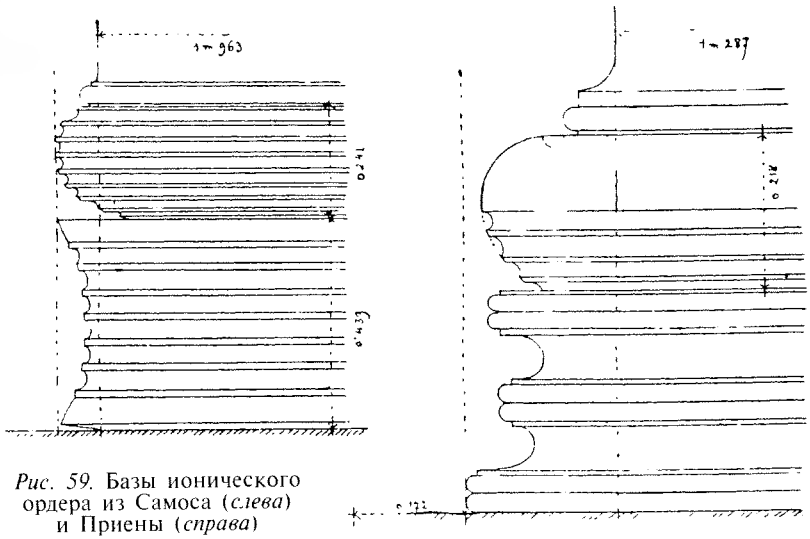


Рис. 59. Базы ионического ордера из Самоса (*слева*) и Приены (*справа*)

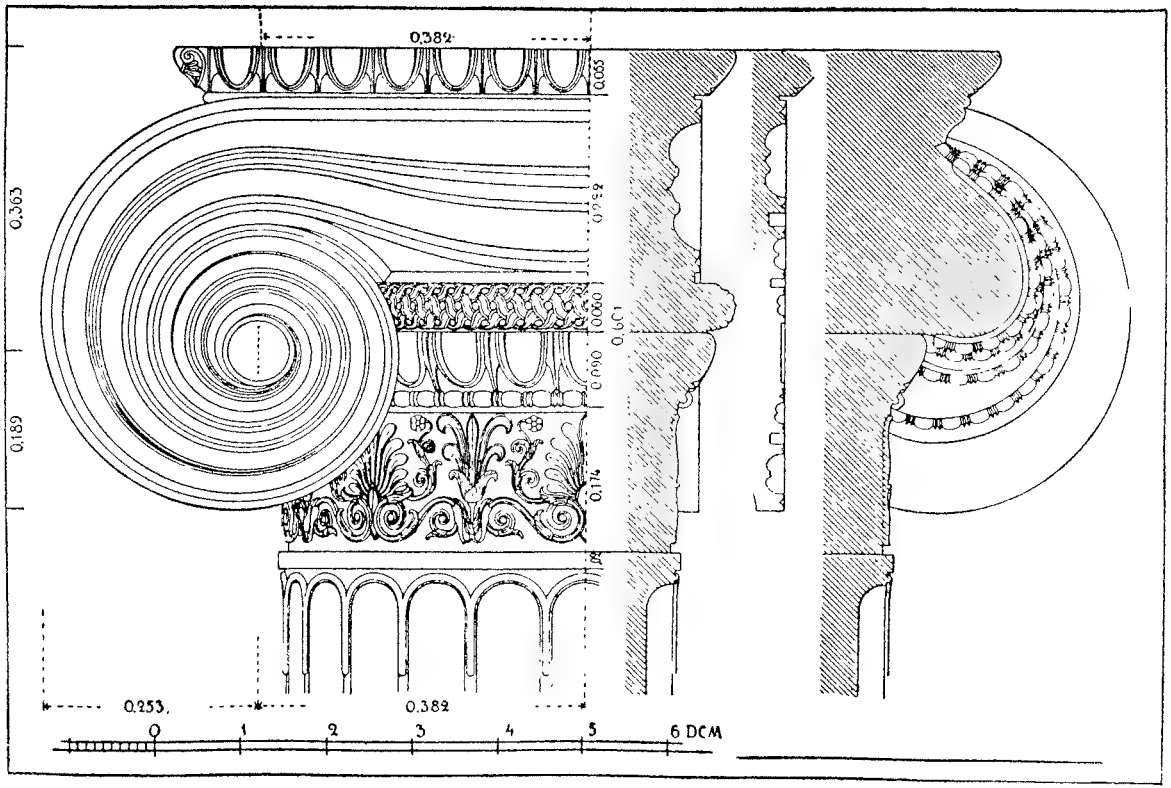


Рис. 60. Капитель Эрехтейона

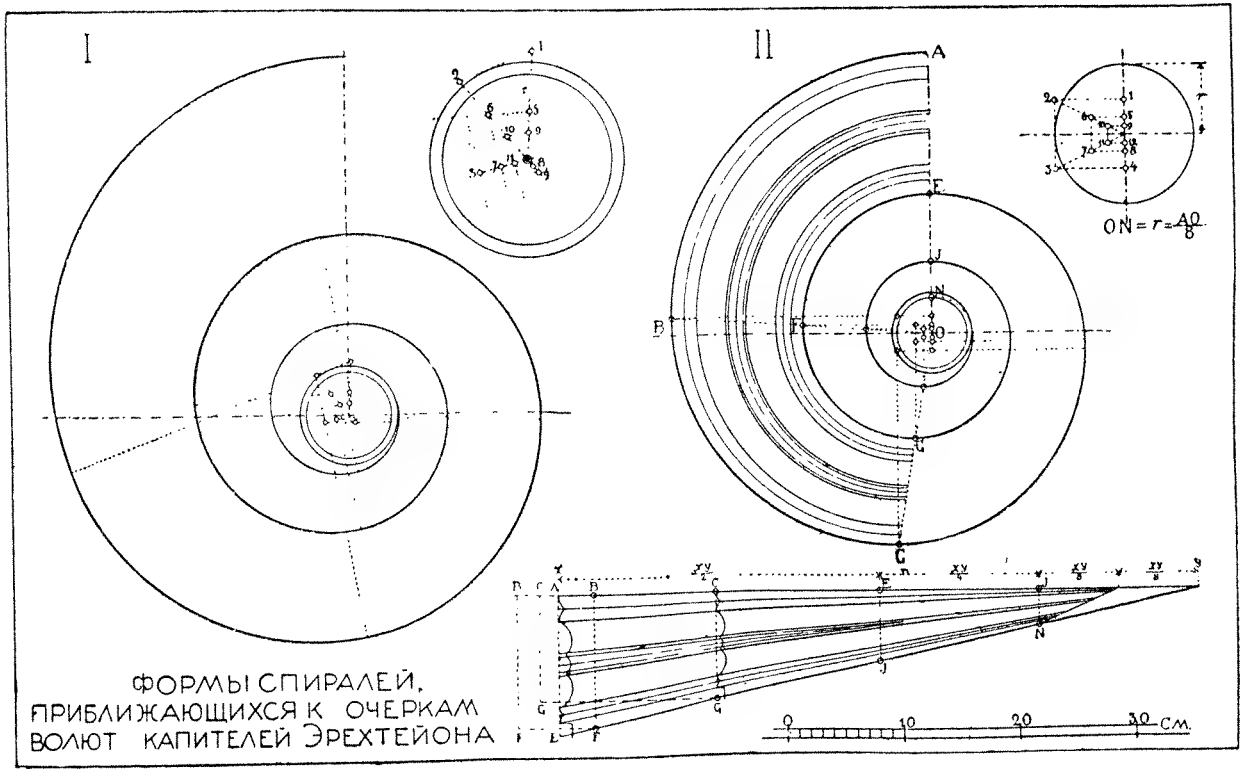


Рис. 61. Вспомогательные чертежи к волютам капителей Эрехтейона

ным рельефным изображением. Ионический карниз много сложнее дорического и состоит из большого числа обломов. В ионическом антаблементе орнаментика играет гораздо большую роль, чем в дорическом, например горизонтальные орнаментированные профилеванные тяги между отдельными его частями. Формы ионического ордера менее массивны, чем в дорическом ордере, они пространственнее, что особенно сказывается в колоннаде, где интерколумнии начинают играть большую роль. В ионическом ордере масса съеживается, и архитектурные члены, особенно колонны, приближаются к предельному минимуму материала, возможному в камне. Поэтому колонны производят впечатление более рационального обращения с материалом и конструкцией, меньшей органической мясистости. Вместе с тем ионический ордер отличается сильнее выраженным единством построения, его формы динамичнее, конечно, только в пределах уравновешенной общей композиции. Более тонкие и высокие колонны, расставленные шире друг от друга, кажутся пронизанными вертикальными силами, которые проходят через базу, ствол и капитель, объединяя их в одно целое. Ленточный фриз динамичнее дорического триглифного: скульптурные изображения подчеркивают движение непрерывной ленты фриза, одним взмахом активно опоясывающей наружные массы храма и сдерживающей их. Ионический ордер производит впечатление гораздо большей украшенности и роскоши, чем дорический — строгий, конструктивный и сдержанный. Ионический ордер пышнее и изнеженнее. По сравнению с дорическим ионический ордер, с одной стороны, более функционалистичен в том смысле, что его колонны менее репрезентативны и монументальны, и сильнее выявляет свое назначение подпоры; с другой стороны, на этот подчеркнутый рационалистический костяк накинут более пышный декоративный покров.

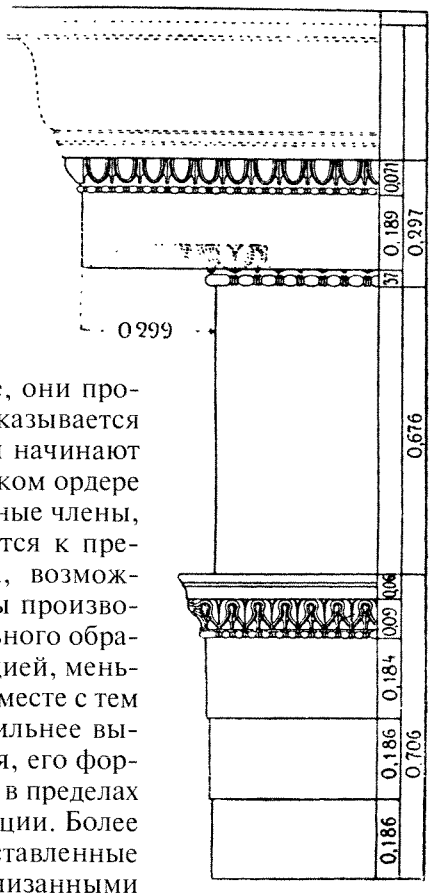


Рис. 62. Антаблемент северного портика Эрехтейона

Рис. 63. Афины. Парфенон

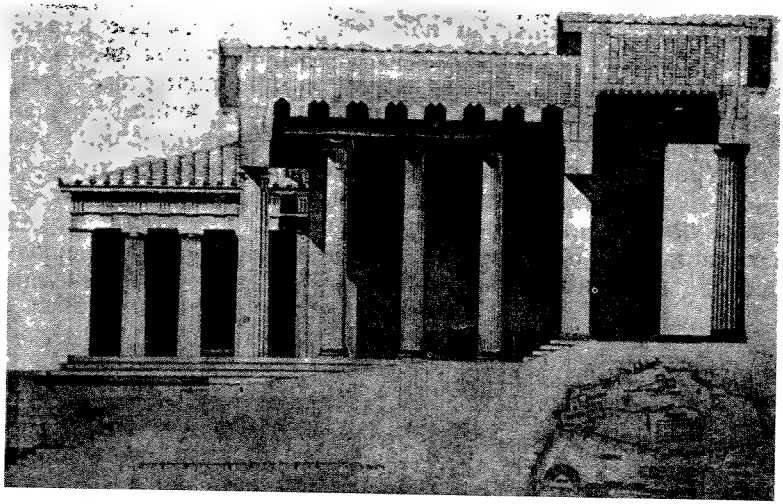


Рис. 64. Афины. Пропилеи Акрополя

Замену классического идеала доблести и геройства новыми вкусами к более роскошным и изнеженным формам, за которой стоит постепенный переход от идеала человека-героя к образу реального человека, можно шаг за шагом проследить в Афинах, уже начиная с наивысшего расцвета культуры эпохи Перикла, прежде всего в постепенном вытеснении дорического ордера ионическим. Парфенон строился в 447—438 годах, и во второй половине этого периода произошла замена дорического триглифного фриза на наружных стенах целлы ионическим (рис. 63). В Пропилеях архитектора Мнесикла 437—432 годов обе лицевые стороны, как обращенная внутрь Акрополя, так и обращенная наружу, а также флигели имеют дорические ордеры. Но потолок наружного портика между наружными дорическими колоннами и стеной с пятью пролетами в ней подпирается ионическими колоннами (рис. 64), которые, как более высокие, образуют переход от ниже расположенных наружных к выше расположенным внутренним дорическим колоннам. Характерно, что в Пропилеях ионические колонны скрыты внутри портика. Оба здания 421 года — храмик Афины-Ники и Эрехтейон — уже целиком выстроены в ионическом ордере.

По сравнению с Парфеноном и другими большими монументальными периптерами классической эпохи храмик Афины-Ники и Эрехтейон представляют собой совсем маленькие вещички, изящно оформленные как безделушки. Общий характер этих зданий сильно отличается от Парфенона: в них нет вели-

Рис. 65. Афины. Храм Ники Бескрылой (Афины) на Акрополе

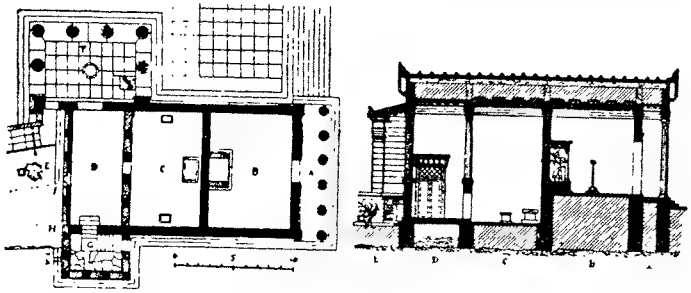


Рис. 66. Афины. Эрехтейон

чия и монументальности, их архитектура приближается к мерке реального человека. Вместе с тем оба произведения отличаются очень ярко выраженным индивидуальным характером. Храмик Ники (рис. 65) — архаический тип амфипростиля на крайне высоком геометризованном постаменте, с балюстрадой, украшенной скульптурой, которая пересекает для зрителя его нижнюю часть (рис. 53). Эрехтейон небывалым образом совершенно свободно комбинирует стены целлы с различно оформленными портиками, которые то имеют обычную форму (восточный портик), то вставлены в стену (западный портик), то необычно сильно выступают вперед (северный портик), то принимают вид кариатид, стоящих против Парфенона на высоком цоколе (рис. 66). При этом сильно варьируется не только самый мотив портика, но и размеры.

Утонченная композиция равновесия асимметрических масс, которая возникла только в 421 году и наложила свой отпечаток на композицию Акрополя, тесно связана со стилем храмика Ники и Эрехтейона и возникла уже в результате брожения умов, характерного для первых десяти лет Пелопоннесской войны и всколыхнувшего традиционные устои государства. Во всей этой тоже очень индивидуалистической композиции уже проявились новые взгляды на человеческую личность. Тут старое так тесно переплетается с новым, что их невозможно отделить друг от друга. Первые проявления усиленного интереса к ионическому ордеру во фризе целлы Парфенона и в ионических колоннах Пропилей еще тесно связаны с монументальным ритмом Панафинейской процессии, которая является одним из главных религиозных празднеств, объединявших граждан рабовладельческой демократической республики. Широкий, монументальный коллективный ритм пронизывает Пропилеи и Парфенон. Уже храмик Ники является гораздо более индивидуалистическим мотивом, который, однако, еще только оживляет общий

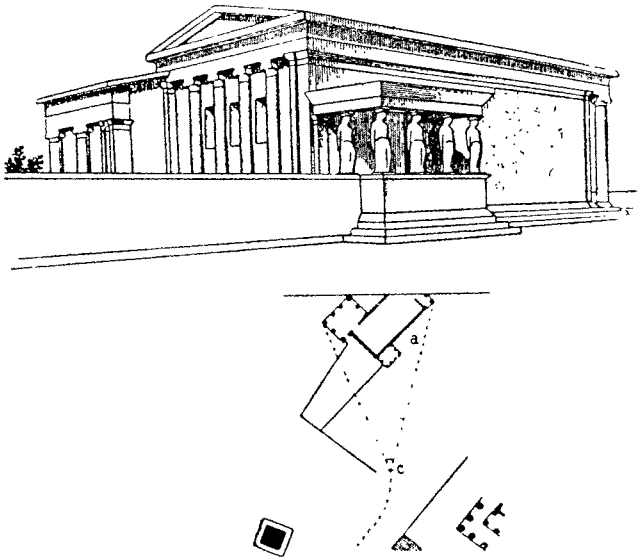


Рис. 67. Афины. Акрополь. Эрехтейон. Схема Шуази

ритм зданий Акрополя. Эрехтейон тоже вплетается в этот общий ритм, не нарушая господствующего положения Парфенона. Но он вносит в оформленное средствами архитектуры монументальное движение по Акрополю очаровательный и неожиданный мотив, действующий как заостренно индивидуалистическая остроумная выдумка и вместе с тем не только подчиненный общей идее композиции ансамбля Акрополя, но еще рельефнее выделяющий и подчеркивающий, развивая ее, архитектурную мысль, господствующую во всем этом комплексе зданий.

Выйдя из Пропилей, пройдя мимо статуи Афины Воительницы, зритель оказывается между Парфеноном и Эрехтейоном, который виден ему в три четверти (рис. 67), так как зритель находится против его юго-восточного угла. Процессия проходит мимо Эрехтейона, и его формы — главным образом портик с кариатидами и стена рядом с ними — оживляют архитектурное оформление шествия: они контрастируют разнообразием форм небольших размеров с однообразными, монументальными и сосредоточенными формами Парфенона, которые благодаря этому становятся еще более величественными. Процессия, двигаясь медленно и торжественно, проходит мимо Парфенона и Эрехтейона по направлению к алтарю Афины (алтарь указывает на то, что с этой стороны помещается главный вход в

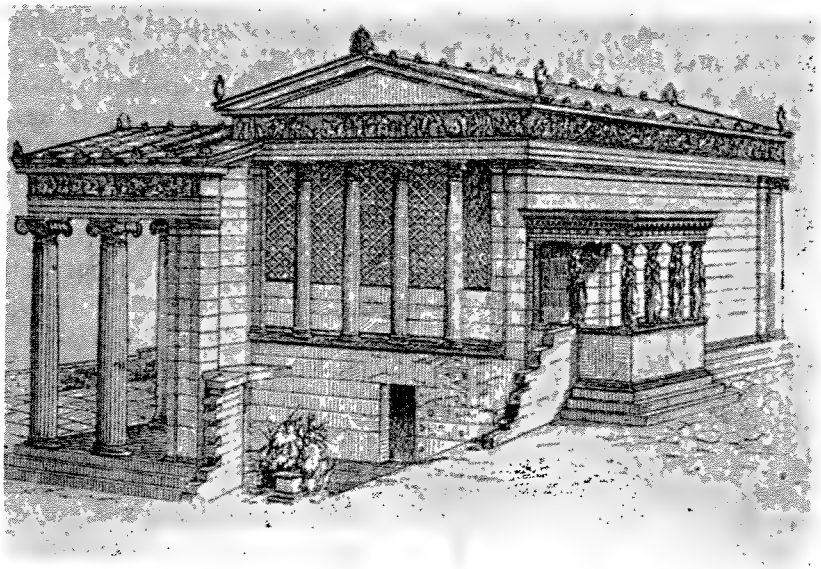


Рис. 68. Эрехтейон. Реконструкция

Парфенон), сопутствуемая в своем движении развертывающимся в том же направлении фризом целлы Парфенона. Но индивидуального зрителя привлекает необычность и живописное богатство композиции Эрехтейона: он ближе к нему присматривается, а Эрехтейон развертывает перед ним все свое композиционное богатство по контрасту с правильным и тяжелым ритмом колонн северной длинной стороны Парфенона.

Первое впечатление, производимое Эрехтейоном (рис. 67, 68 и 69), отличается большой сложностью. В V веке средний западный портик и северный портик, видный налево, были пересечены невысокой сплошной каменной оградой (рис. 67), которая обрамляла священный дворик перед западной частью Эрехтейона и начало которой, примыкавшее к портику кариатид, показано на рис. 68. Мотив пересечения масс храма низкой оградой на переднем плане повторяется и в храмике Ники, и в Эрехтейоне. Точка зрения на здание с угла, которая была выделена в Парфеноне его лестницей, в данном случае связана с большим разнообразием форм, взаимно пересекающихся и образующих перед зрителем живописную картину с преобладанием диагональных линий. Из-за ограды выдавался средний портик с забранными деревянными решетками интерколумниями, который составляет часть уходящего вправо по диагонали в глубь параллелепипеда целлы. На фоне южной стены этого

параллелепипеда выступает в сторону Парфенона ориентированный под прямым углом к нему портик кариатид. Слева виден северный портик, он сильно выдается в противоположном направлении на север и вместе с тем заметно выступает на запад, с чем связана сплошная вытянутая по вертикали стенка, реально пересекающая западный портик, от которого северный портик сильно отделен тем, что он опущен значительно ниже его (что получилось в связи с уклоном почвы на север, а также в связи с тем, что колонны северного портика стоят непосредственно на земле). Точка зрения, изображенная на рис. 67, дает в целом живописную группу взаимно пересекающихся зданий и портиков с двориком перед ними, окруженным низкой оградой. С этой стороны Эрехтейон больше напоминает жилой дом, усадьбу и не похож в своей асимметричности на монументальное здание. Гладкая южная стена целлы служит фоном, на котором вырисовываются южный портик и фигуры кариатид (рис. 69).

Общее впечатление большой сложности и живописности, характерное для этой первой точки зрения на Эрехтейон, создает в зрителе впечатление богатства и разнообразия внутренней композиции здания и очень повышает интерес к внутренности, оставляя зрителя неудовлетворенным одним внешним видом. Этот интерес к внутренности здания и заинтересовывание средствами внешнего оформления, интригование зрителя, которому хочется воспринять по возможности полнее все разнообразие форм Эрехтейона, проникнуть во все закоулки его сложной внутренности и для этого двигаться вперед, является чертой совершенно новой по сравнению с периптером, перед которым зрителю хотелось долго стоять и воспринимать исключительно его наружную композицию.

Когда зритель почувствовал желание войти внутрь, он ищет входа и не находит его. Сплошная стена ограды (рис. 67) отделяет его от дворика, портик кариатид не только не приглашает войти, но даже отталкивает сплошным массивом постамента, на котором стоят обращенные от здания к Парфенону женские фигуры; дальше видна стена, сплошная и непрерывная, без единого отверстия в ней. Но вместе с тем зритель видит большой, самый большой из всех, северный портик, который в действительности обрамляет роскошно отделанную дверь в главные помещения, и зритель сейчас же видит, что это и есть главный вход, который ему нужен. И он сразу понимает, что должен обойти все здание кругом, чтобы в него попасть, — тем более что южная стена, которая уходит вправо вглубь и как бы приглашает зрителя пойти вдоль нее, оканчивается колонной восточного

Рис. 69. Афины. Эрехтейон

портика, являющейся узловым пунктом, притягивающим к себе посетителя. Оказывается, что зритель, стоящий перед Эрехтейоном, не удовлетворен средним расстоянием, которое было наиболее выгодным для рассматривания периптера и которое отделяет зрителя от здания на рис. 69. Ему хочется подойти ближе, так как он видит большое количество более мелких деталей, которые можно хорошо рассмотреть только вблизи: фигуры кариатид, сравнительно маленькие фигуры фриза, тонкие, мелкие орнаментальные детали на архитраве и карнизе над кариатидами (фриз тут опущен вовсе!), наконец, тонкий и очень мелкий орнамент на верхней части южной стены.

Зритель двигается вперед, и в течение всего его движения вокруг Эрехтейона вплоть до того момента, пока он войдет в главный северный портик и выйдет из здания, архитектор, точно на киноленте, развертывает перед ним разнообразные привлекательные картины, построенные на контрастах и заставляющие зрителя идти все дальше и дальше. Зритель рассматривает сперва кариатиды северного портика, может быть, он отойдет затем несколько дальше от них, чтобы окинуть взглядом всю группу в целом, потом подойдет и близко рассмотрит фигуры в отдельности. Но его зовет дальше гладкая стена. Ее отлично отесанные и прекрасно спропорционированные мраморные квадры блестят на солнце, которое ярко освещает южную стену, своим блеском и светом не меньше контрастирующую с затемненным портиком кариатид, чем геометричностью квадров по сравнению с органическими формами женских фигур. (С восточной стороны в портике кариатид проделано отверстие. Но его назначение — не втягивать зрителя внутрь, служить не входным, а выходным отверстием, и поэтому архитектор сделал все возможное, чтобы это отверстие не замечалось зрителем снаружи, и достиг своей цели.) Архитектор точно щеголяет перед зрителем виртуозностью своего умения, он настоящий софист в архитектуре. То он показывает ему глубоко уходящий куда-то вниз северный портик, то вставленный в стену западный портик, то совсем маленький портик-игрушку с кариатидами, то теперь совсем простую гладкую стену, которой он в состоянии не меньше захватить внимание и интерес зрителя, чем сложной первой картиной. Архитектор показывает зрителю каждый квадр обнаженной южной стены, лишенной одежды из колонн (характерной для периптера) и действующей на посетителя только своей кладкой, возведенной в художественный принцип. При движении вокруг Эрехтейона от одной точки зрения к другой все время получаются самые разнообразные комбинации уходящих из поля зрения посетителя и новых по-

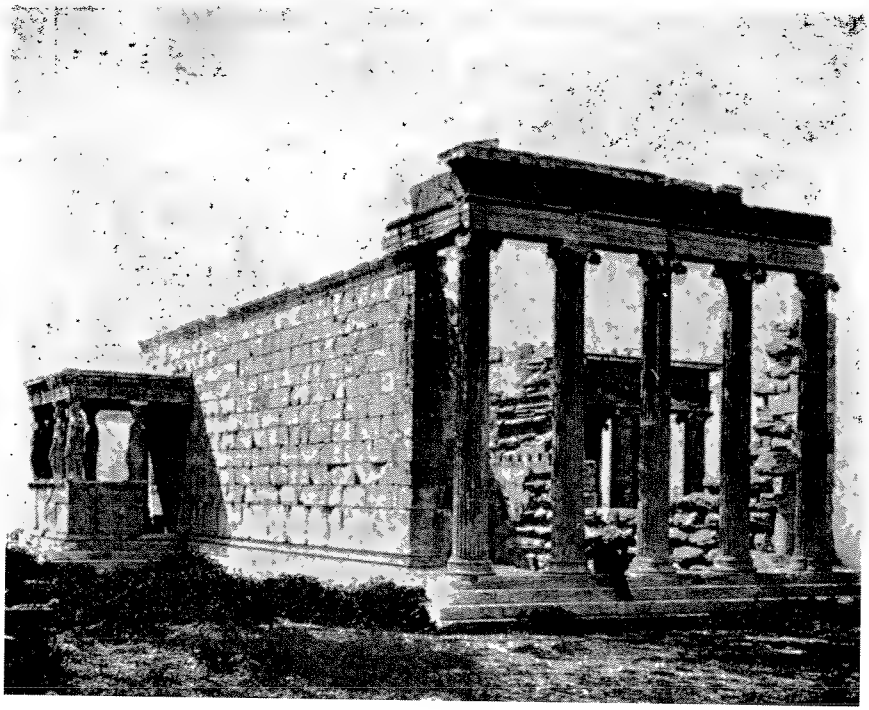


Рис. 70. Афины. Эрехтейон

являющихся в нем мотивов, которые дают бесконечное количество различных картин. Передать их можно только киноаппаратом.

Опираясь глазом на юго-восточную угловую колонну Эрехтейона, зритель идет мимо южной стороны здания, заходит за его юго-восточный угол и оказывается перед свободно стоящим восточным портиком из шести колонн. Промежуточная точка зрения на Эрехтейон с юго-восточного угла (рис. 70) по своей живописности и сложности опять сильно контрастирует с элементарной южной стеной и несколько напоминает первую картину, однако совершенно отличается от нее в смысле составных частей и их группировки. При этом ступенчатый постамент очень удачно связывает в одно целое портик кариатид, южную стену и восточный портик. Сам восточный портик особенно привлекает внимание зрителя: ведь в него можно войти. Посетитель становится прямо против восточного портика, затем отходит несколько вдаль, чтобы целиком охватить его взглядом. Восточный портик широк и монументален. Может быть, именно через него и можно проникнуть в главные внутренние помещения? Посети-

Рис. 71. Эрехтейон

тель входит, и он разочарован. Он попал в совсем небольшое простое помещение храма Афины, ограниченное в глубине глухой стеной (рис. 66). Это простое пространство не может быть всей внутренностью Эрехтейона, которая с первой и последующих точек зрения казалась такой сложной и гораздо большей. Осмотрев внутренность восточной целлы, зритель, опять неудовлетворенный, снова выходит наружу и идет дальше. Он замечает немного севернее широкую лестницу (рис. 71), ведущую наконец-то к главному северному портику, который зритель приметил с самого начала. Мотив идущей вниз лестницы является тоже неожиданным и новым. Как заключительный аккорд возвышается северный портик (рис. 72), с его прекрасным видом вдаль сквозь широко расставленные ионические колонны (ср. рис. 71), — опять совершенно новый мотив, в котором выражается новый взгляд на природу и новый интерес к ней, предвещающий эллинистическую эпоху.

Богато орнаментированная северная дверь Эрехтейона (рис. 73) позднее многократно служила образцом для подражаний. По тонкости орнаментальных деталей она является лучшим созданием последней четверти V века. Войдя в нее, зритель идет сперва налево в храм Посейдона, подразделенный колоннадой на два по-

Рис. 72. Афины. Эрехтейон

мещения, что дает пространственную сложность (рис. 66). Выходя обратно из храма Посейдона, зритель видит перед собой дверь во дворик, он входит и осматривает его. Обернувшись на здание, он видит картину, состоящую из тех же частей, что и первая картина, но сгруппированных совершенно иначе, а направо колоннаду Парфенона (рис. 74), который притягивает его. Посетитель входит в дверь под колоннами западного портика и, повернув направо, пройдя через портик кариатид, вновь оказывается на площади перед Парфеноном. Он идет дальше к алтарю перед восточной лицевой стороной Парфенона.

Эрехтейон, взятый в отдельности, — замечательный образец того, как можно «обыграть» здание, как из маленькой постройки можно получить максимум эффекта, обводя зрителя вокруг здания, потом показывая ему те же стены изнутри, разверты-

Рис. 73. Дверь северного портика Эрехтейона

вая перед ним одни и те же стены и портики с разных точек зрения, постоянно показывая только отдельные части и до последнего момента оттягивая вход в главное помещение. При этом решающим является расположение главного входа в конце всего композиционного ряда. Суть архитектурной композиции Эрехтейона состоит в той поразительной по своему богатству временной последовательности строго продуманных и сгармонированных впечатлений, которые получает зритель, рассматривающий здание.

Рис. 74. Эрехтейон и Парфенон

Замечательна та тонкость, с которой временной фильм Эрехтейона включен в общую композицию Акрополя, развивая основную идею его архитектурного построения и вместе с тем переводя ее на язык индивидуального зрителя. Сложный график движения Эрехтейона включен в основное движение от Пропилей к алтарю Афины перед восточной стороной Парфенона и представляет собой как бы орнаментальный завиток, усложняющий спокойную линию основного движения. Вместе с тем, просмотрев последовательность различных точек зрения на Эрехтейон, зритель новыми глазами смотрит и на Парфенон, монументальность которого теперь контрастирует с интимностью Эрехтейона.

Композиция Эрехтейона, как драмы Еврипида, свидетельствует о том, что пробудилась критическая точка зрения на традиционное художественное наследие и большая свобода в обращении с ним. Это обусловливается новым идеалом реального человека-индивидуалиста, который в это время начал ясно вырисовываться под устаревшими уже формами классической культуры. Как Еврипид пользуется еще старыми формами драмы высокого стиля, между тем как в его произведениях уже предчувствуется развитие эллинистического романа, так и Эрехтейон пользуется еще классическими монументальными формами, — правда, уже ионического ордера, — но и в его архитектуре уже чувствуется новый идеал реального человека, которого нужно заинтересовать, перед которым нужно развертывать увле-

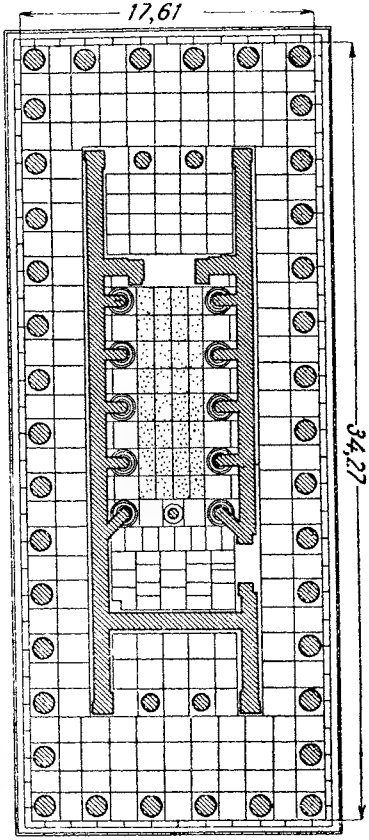


Рис. 75. Храм Аполлона в Бассах

кательные картины, внимание которого нужно все время держать в напряжении путем умелого комбинирования контрастирующих друг с другом эффектов и строго рассчитанной на соответствующее впечатление общей композицией. Хочется сказать, что будущее развитие греческого романа чувствуется и в Эрехтейоне.

Перелом, наметившийся в строительной деятельности на Акрополе, захватил то же самое поколение, тех же людей, которые сами были создателями классического стиля. Мы видели, как Иктин, архитектор Парфенона, в известный момент вводит в свое здание ионический фриз целлы. Тот же Иктин строит еще храм Аполлона в Бассах в Фигалии около 430 года (рис. 75), в благодарность за прекращение чумы в Афинах, который, правда, в меньшей степени, чем Эрехтейон, но все же уже очень сильно проникнут новыми идеями. Снаружи это правильный периптер, но имеющий 6×15 дорических колонн. На верхней части наружных стен целлы (рис. 76) помещен триглифный (!) фриз. Целла разделена на два отделения, между которыми помещена в середине свободно стоящая колонна, увенчанная первой известной и, вероятно, на самом деле древнейшей коринфской капителью (рис. 77). Внутри целлы к ее стенам приставлены поперечные стенки, оканчивающиеся сливающимися с ними ионическими колоннами с капителями, имеющими волюты с трех сторон, а над ними идет ионический фриз (рис. 78). Было высказано предположение, что большое отделение целлы вовсе не имело потолка, что является довольно убедительным. Бросается в глаза необычная ориентация здания с севера на юг, которая объясняется тем, что в него включен более старый маленький храмик, ориентированный с запада на восток и превращенный в маленькое отделение целлы, которая имеет особую дверь в длинной стене целлы, сохранившуюся от узкой стороны

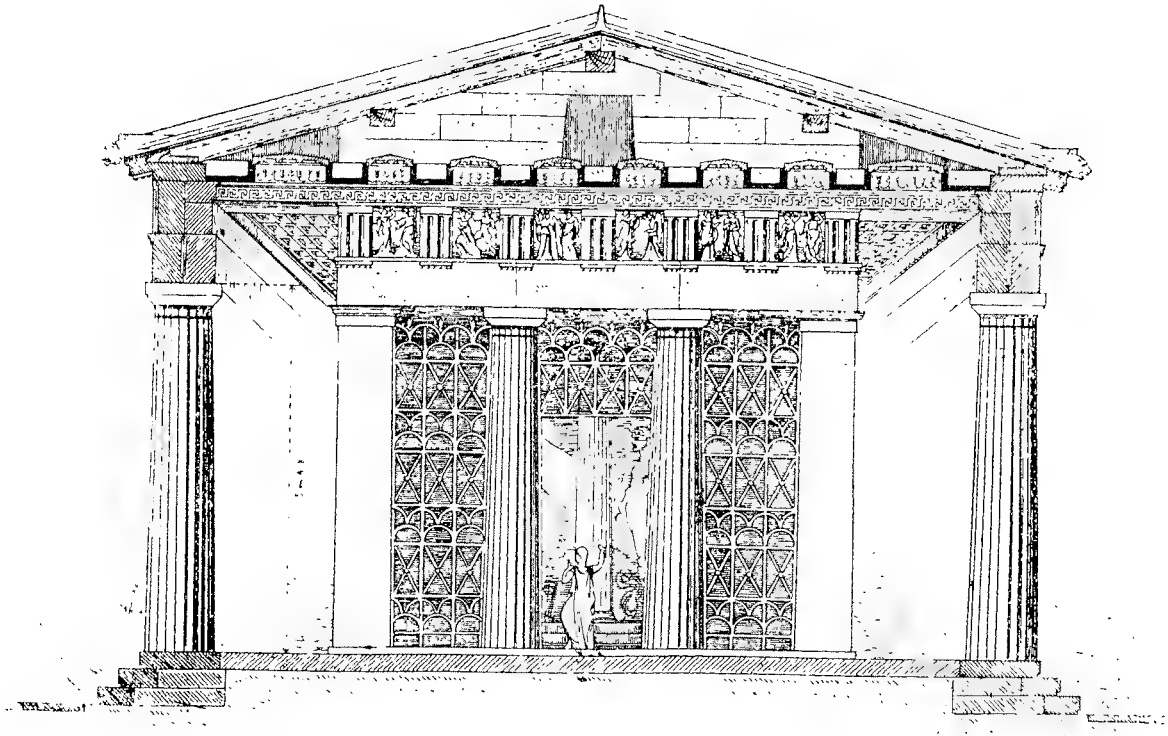


Рис. 76. Храм Аполлона в Бассах

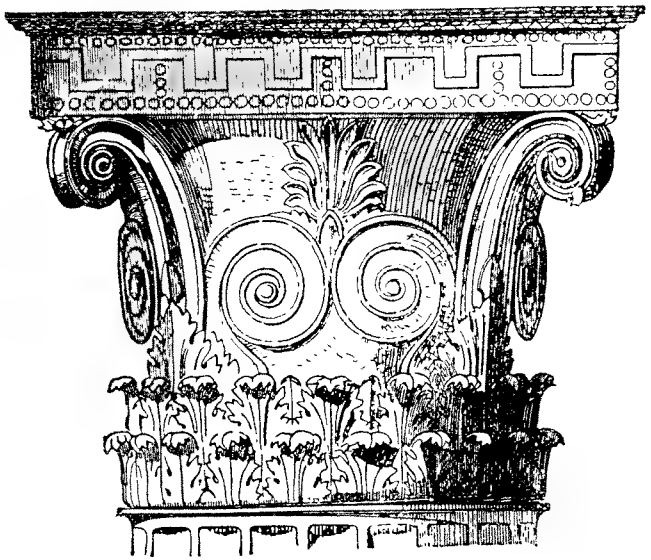


Рис. 77. Коринфская капитель храма Аполлона в Бассах

старого храмика (рис. 75). Фигалийский храм дает самый древний пример объединения в одном здании трех ордеров. Основной чертой его архитектурной композиции является внесенная в него, при всей строгости наружного совершенно симметрического и правильного оформления, асимметрия и живописность восприятия, предвещающая композицию Эрехтейона. Статуя Аполлона стояла против входа в маленькое отделение целлы у противоположной стены. Перед посетителем открываются две возможности к ней приблизиться. 1) Он либо приближается снаружи к двери в маленькое отделение целлы (рис. 75), и тогда он видит статую божества фронтально перед собой, но наружные массы и внутреннее пространство развертываются перед ним совершенно асимметрично, так как основная ось входа сильно сдвинута в сторону и совершенно не совпадает с серединой длинной стороны; пройдя дверь, посетитель прямо перед собой видит статую, слева — гладкую стену, а справа через пролеты по сторонам колонны с коринфской капителью открывается светлое пространство открытой сверху целлы с видом через широкую дверь на другие пространства и колоннады; да и само пространство большого отделения целлы насыщено формами: пересекающимися стенками, колоннами и пространственными (с соприкасающимися под прямым углом волютами) капителями (рис. 78), наполненными сильным движением изображениями

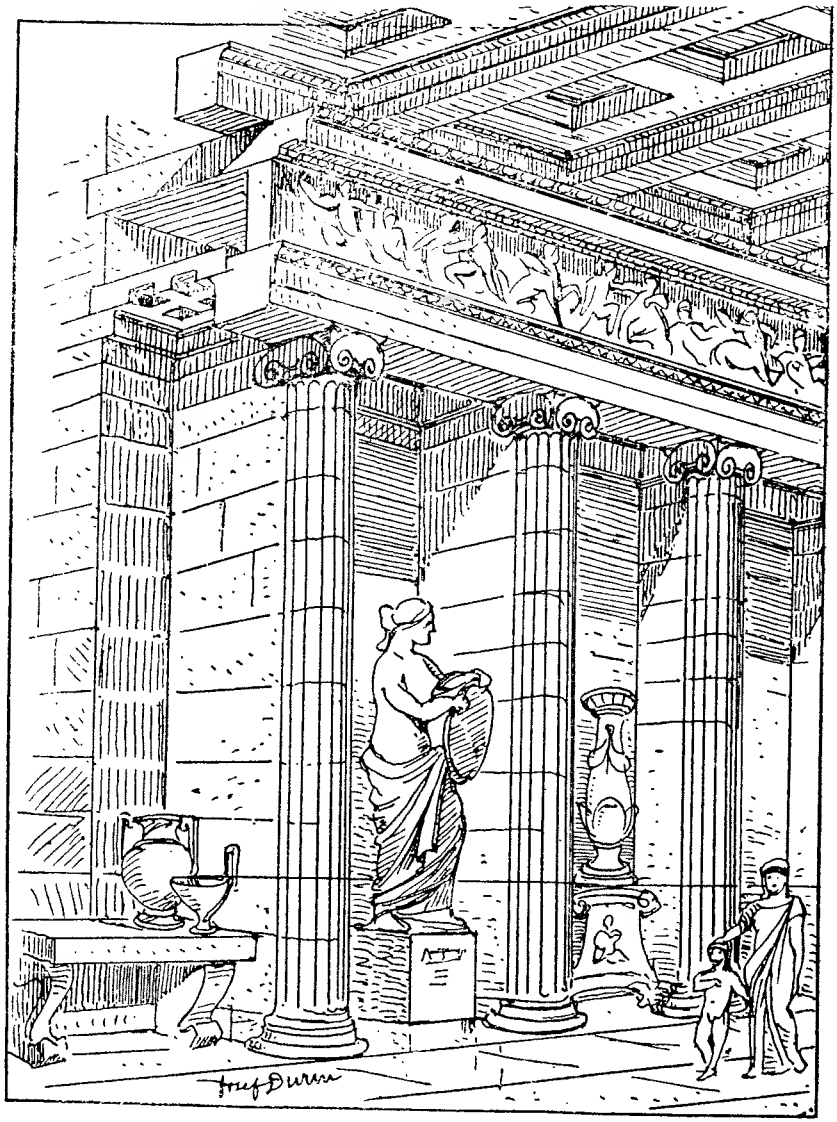


Рис. 78. Храм Аполлона в Бассах

фриза; важен также контраст темной маленькой части целлы, со статуей в ней, и светлой примыкающей большой ее части, если последняя действительно не имела покрытия. 2) Либо зритель входит через дверь на короткой стороне храма, через главный вход, и тогда перед ним развертывается симметрическая анфи-

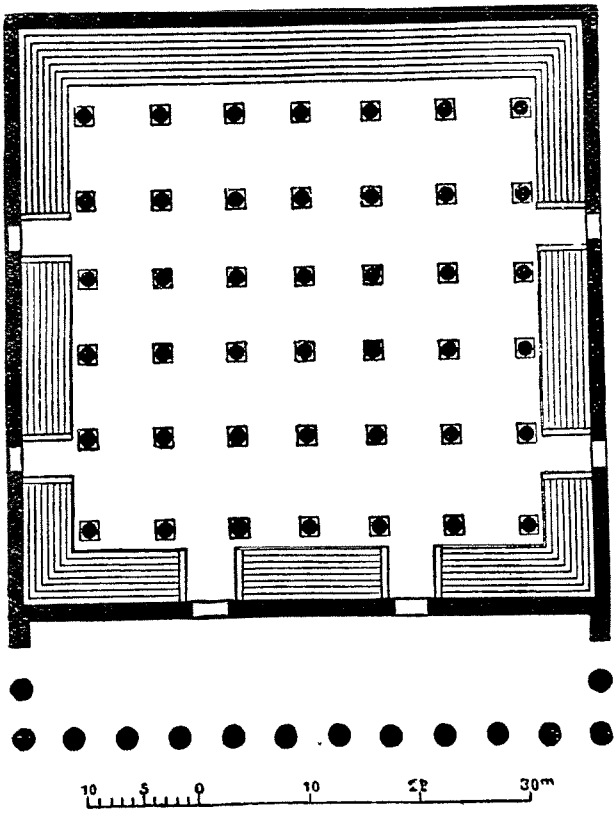


Рис. 79. Мистериальный храм в Элевсине

лада различно оформленных, то светлых, то темных пространств, но в глубине сквозь пролет справа от колонны с коринфской капителью он видит в профиль обращенную влево статую Аполлона, которая вносит асимметрию во всю композицию (рис. 76). Храм в Бассах является важным звеном развития стиля Эрехтейона и по времени занимает место между постройками Акрополя до и после первого десятилетия Пелопоннесской войны. В связи с этим следует поставить вопрос об участии Иктина в проектировке Эрехтейона, так как очень вероятно, что композиция ансамбля Акрополя и общее расположение основных зданий связаны именно с Иктином.

Очень важным зданием, современным Парфенону, является еще храм в Элевсине (рис. 79), построенный тоже Иктином и предназначенный для совершения Элевсинских мистерий — таинственного культа, к которому допускались только посвящен-

ные и ритуал которого до сих пор недостаточно исследован. Общая форма здания восходит к аналогичному более старому храму, стоявшему в VI веке на том же месте, но значительно меньшему. Элевсинский храм восходит к композиции персидских дворцов и состоит из большого квадрата стен, между которыми расставлены на равных расстояниях друг от друга колонны, разбивающие большой квадрат плана на ряд маленьких квадратов. По стенам идут несколько ступенек, предназначенных для стояния участников мистерий. Ноак предполагает, что над средней частью здания возвышался световой фонарь, под которым колонны были отделены от остального пространства внутренности занавесками. Мистерии происходили с вечера и кончались утром. Последняя часть их, по Ноаку, заканчивалась отдергиванием занавесок, так что утренний свет вдруг заливал внутренность, и показом колосса, который имел священное значение. С архитектурной точки зрения элевсинский храм очень важен для дальнейшего как другой полюс греческой архитектуры эпохи Перикла, противоположный Парфенону. В элевсинском храме его наружная масса первоначально была совершенно гладкой и не имела колоннады. Внутреннее же устройство дает функционалистическое оформление тех культовых процессов, которые там происходили. В противоположность к монументальной внешности Парфенона, в Элевсине архитектор дает только футляр, вмещающий собрание, дает оболочку над движениями людей, саму по себе совершенно пассивную и отступающую на задний план перед тем действием, которое в ней совершалось. В этом смысле элевсинский храм предвосхищает эллинистическую архитектуру.

Ross, Schaubert, Hansen. Der Tempel der Nike Apteros, 1839; *Wurz R.* Die Entstehung der Säulenbasen des Altertums (Zeitschrift für Geschichte der Archit. Beiheft, 15); *Puchstein O.* Das jonische Kapitell. Berlin, 1887; *Braun-Vogelstein.* Die jonische Säule; *Heberdey R.* Die Komposition des Reliefs an der Balustrade der Athena Nike Jahresh d. österr. archaeol. Inst., XXI–XXII. Wien, 1922; *Carpenter R.* The sculpture of the Niketemple parapet. Cambridge Massach, 1929; The Erechtheion (издание Американского института в Афинах); *Rodenwaldt G.* Die Form des Erechtheions (Neue Jahrbücher für klassische Altertumswissenschaft), 1921; *Ronczewski K.* Die Kariatiden des Erechtheion (Archaeol. Anzeiger Jahrbuch des Deutechen Arch. Instituts), 1922; *Stackelberg O.* Apollotempel zu Bassä, 1826; *Cockerell C.* The temples at Aegina and Bassae, 1860; *Kabbadias P.* Der Apollotempel zu Phigaleia (Comptes rendus du Congrès international d'archéologie), Athènes, 1905; Ср. *Stevens G.*(American Journal of Archaeology), 1908; *Noack F.* Eleusis (текст и атлас). Berlin–Leipzig, 1927; *Weickert C.* Iktinos (*Thieme–Becker–Vollmer.* Allgemein. Lexikon d. bild. Künstler, 18). Leipzig, 1925; *Weigand E.* Vorgeschichte des korinthischen Kapitells. Würzburg, 1920; *Durm J.* Das korinthische Kapitell in Phigaleia (Jahreshefte des österreichischen archaeologischen Instituts), 1906; *Lyon.* The development of the Corinthian capital in Greece (Art and Archaeology, 18).

VIII. АРХИТЕКТУРА IV ВЕКА

Полное поражение Афин Спартой в 404 году и связанные с этим смуты завершили процесс распадения афинского государства эпохи Перикла и всего связанного с ним комплекса культурных ценностей. Наступила эпоха развития крайнего эгоистического индивидуализма. Неудачное окончание войны не задержало дальнейшего развития афинской промышленности и торговли; отдельные предприниматели обогащались все больше и больше. Эти индивидуальные состояния порождали роскошь частной жизни. Государственная строительная деятельность почти совсем прекратилась, зато широко развернулось строительство частных домов, которые стремились превзойти друг друга богатством и пышностью внутренней отделки. Дома Афин этой эпохи нам неизвестны по их материальным остаткам, но мы имеем ясное представление о росте богатства и роскоши частных жилищ по литературным источникам. В IV веке намечается перелом от преобладания общественных зданий над жилыми, как это было в классическую эпоху при Перикле, к перенесению в архитектуре центра тяжести на отделку частного жилища.

В Афинах сохранилась от этого времени очень характерная постройка — памятник Лисикрата 334 года (рис. 80), возведенный в память победы некоего Лисикрата с его хором мальчиков на хорегическом состязании. Выполненный по заказу частного лица, этот памятник отличается своими маленькими размерами и игрушечным характером. Типичен пышный коринфский ордер, который при этом применен. Коринфский ордер отличается от ионического только своей капителью, более богатой и роскошной, отвечающей новым требованиям пышности и богатства частной жизни. Над кровлей памятника Лисикрата помещалась большая коринфская капитель (рис. 81), от которой спускались орнаментальные завитки, с декоративным бронзовым треножником над ней, который был призом, полученным Лисикратом.

Единственным большим зданием, построенным в IV веке в Афинах, является театр Диониса (рис. 82) на южном склоне Акрополя. Театральное здание развивается в Греции уже на протяжении VI века, но оно окончательно сложилось только в IV веке, а широкое распространение получило лишь в эллинистическую эпоху. Характерно, что в V веке, когда греческая драма достигла наивысшего расцвета, в Афинах было крайне простое и скромное театральное здание. По сравнению с афинским театром Диониса IV века эллинистические строители театров внесли изменения только в деталях.

Рис. 80. Афины. Памятник Лисикрата

Греческое театральное здание в своих истоках связано с культовыми плясками на круглой площадке вокруг алтаря, которую окружало кольцо зрителей. Стонхендж (рис. 370) является отдаленным прототипом греческого театра. Греческие архитекторы в дальнейшем оформили монументальными ступенями для сидения склоны холма, огибающие площадку для плясок, из которых впоследствии развилось действие драмы.

В противоположность монументальному периптеру, греческое театральное здание отличается функционализмом своей архитек-

Рис. 81. Капитель памятника Лисикрата в Афинах

туры. Оно вовсе не имеет наружного объема, расположено на склоне холма и только оформляет места для зрителей, полукругом раскинувшиеся перед зданием сцены (рис. 83). Между сценой и зрителями помещается круглая орхестра с алтарем посередине, предназначенная для выступления хора и актеров. Единственной задачей такого здания является создание вместилища для огромного по тому времени количества зрителей в афинском театре Диониса, достигающего тридцати тысяч человек. Здание сцены было отделено от мест для зрителей и очень скромно оформлено сзади, часто оно тоже не имело самостоятельной задней стены, а примыкало к портикам (имевшимся и в афинском театре), служившим в качестве фойе, в которое можно было и укрыться в случае дождя. Греческое театральное здание является в истории архитектуры самым древним примером функционалистического решения светского общественного здания. Его архитектурная композиция состоит в превращении склона холма в ряды сидений, ориентированных на реального человека.

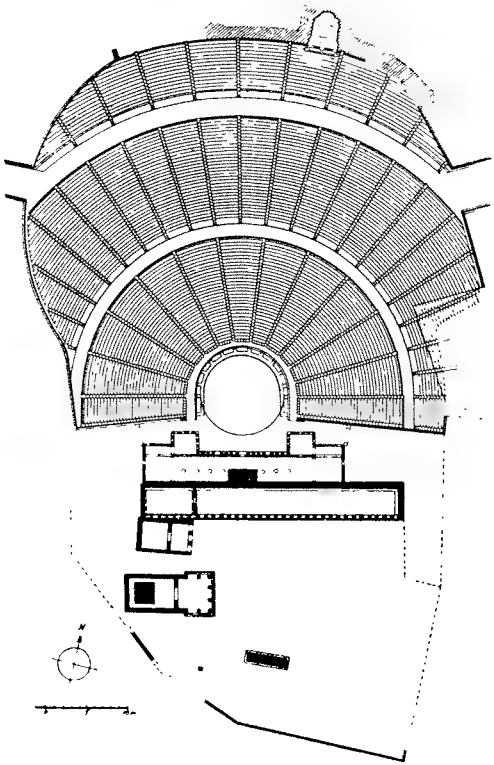


Рис. 82. Афины. Театр Диониса

Единственная задача этих сидений сводится к тому, чтобы дать зрителям удобные места, поставленные по возможности все в одинаковые условия в смысле видимости и слышимости происходящего на сцене и на орхестре.

Особенно роскошно оформлены почетные места первого ряда, предназначенные для должностных лиц (рис. 84).

Греческое театральное здание в архаическую и классическую эпохи не играет ведущей роли, которая принадлежит в это время периптеру.

Интересны круглые периптеры в Дельфах, Олимпии и Эпидавре (рис. 85), форма которых в Греции очень редка и связана с тенденцией IV века к маленьким размерам, особенно ярко проявившейся в памятнике Лисикрата. Вплоть до эллинистической эпохи продолжает существовать форма правильного классического развитого периптера, преимущественно ионического ордера, хорошим образцом которого является упоминаемый Витрувием храм Афины в малоазийском греческом городе Приене

Рис. 83. Реконструкция классического греческого театра

Рис. 84. Афины. Почетные кресла в театре Диониса

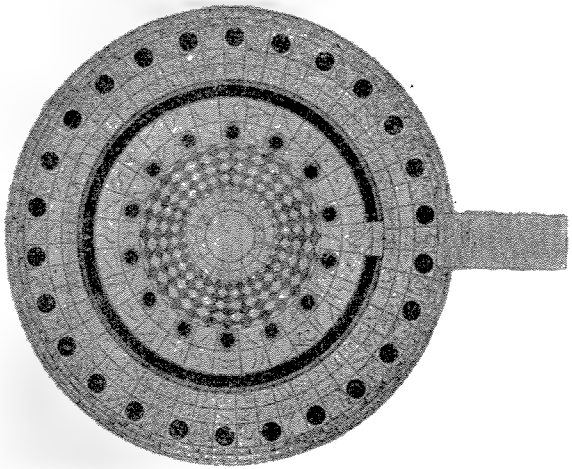


Рис. 85. Эпидавр. Круглый храм

(рис. 86 и 87), построенный архитектором Пифеем (бывшим одновременно и теоретиком архитектуры) в 340 году.

Очень любопытен надгробный памятник, возведенный около 350 года женой одного из персидских провинциальных управителей, Мавсола, своему мужу в Галикарнасе в Малой Азии, в построении и украшении которого принимали участие лучшие греческие мастера. Реконструкция галикарнасского мавзолея, от которого сохранились только отдельные обломки, остается спорной в деталях (рис. 88). Мавзолей дает яркий образец проникновения греческой культуры и архитектуры на Восток и того эклектизма, который был результатом этого. Громадный по размерам, мавзолей стремится сочетать греческий периптер с пирамидой, которой внутри соответствовал ложный свод из выступающих и нависающих друг над другом рядов кладки.

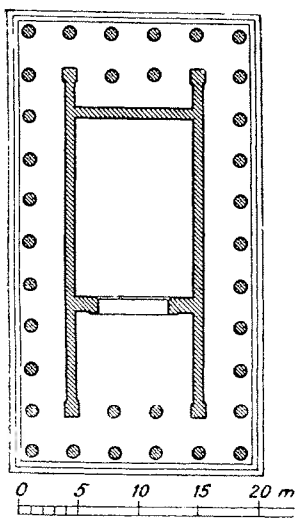


Рис. 86. Приена. Храм Афины

Очень неудачна мысль водрузить над мавзолеем колесницу с большой статуей Мавсола на ней (фигура самого Мавсола сохранилась), которая является, по существу, тем же мотивом, что и треножник памятника Лисикрата, но перенесенным

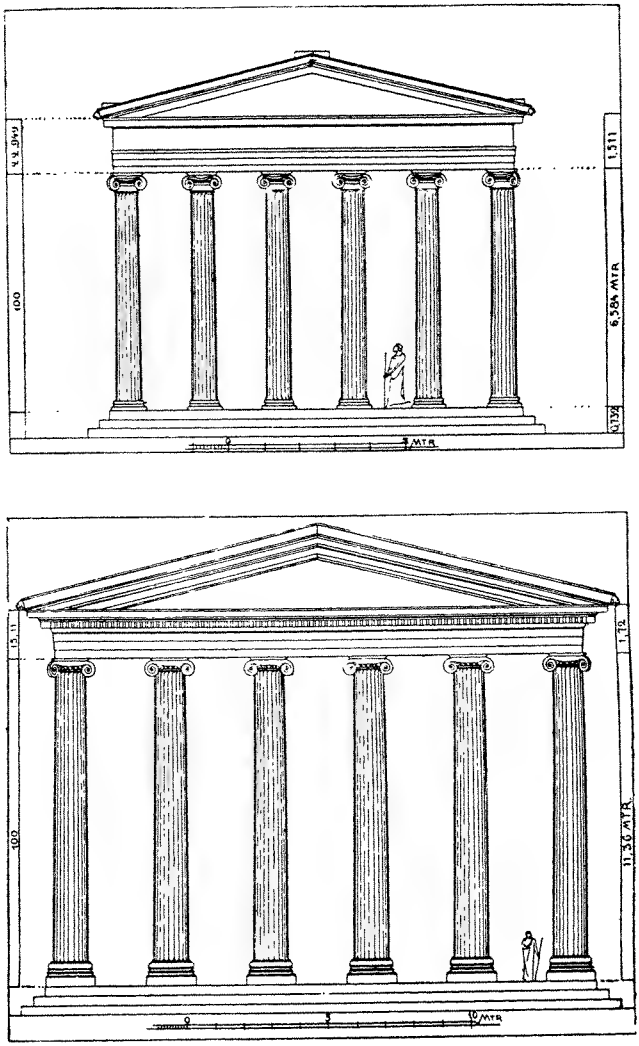


Рис. 87. Сопоставление восточного портика Эрехтейона (*наверху*) и храма Афины в Приене (*внизу*). Схема Рончевского

в грандиозные размеры. Греческий ордер мавзолея, и особенно скульптурная группа на его кровле, сильно уменьшает кажущиеся размеры здания. Реалистически трактованные фигуры и греческие колонны вносят человеческую мерку, совершенно не увязанную с восточно-деспотическим количественным стилем целого.

Александр Македонский развил огромную строительную деятельность, основывая множество новых городов в громадных

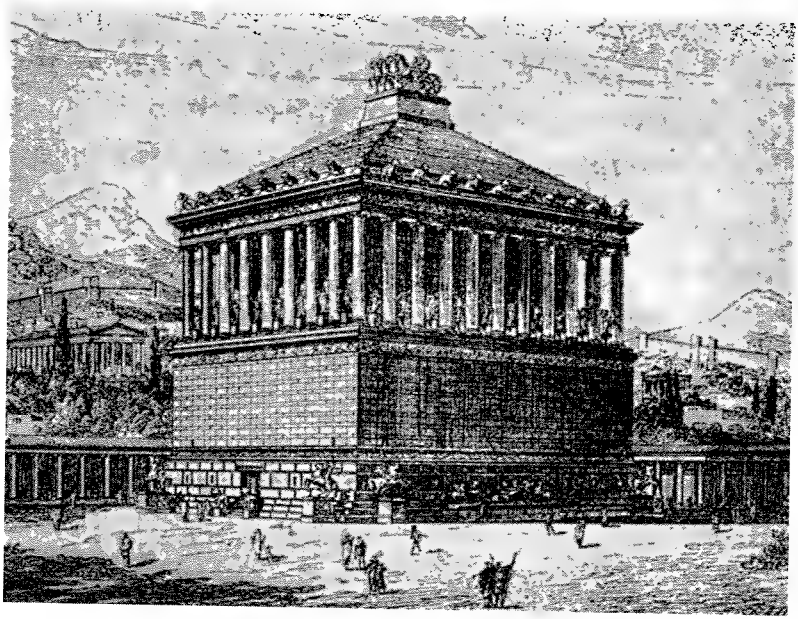


Рис. 88. Галикарнас. Мавзолей

только что завоеванных восточных землях. Но архитектура эпохи Александра известна пока очень мало. Любопытна группа огромных храмов в восточных городах, которые были построены в очень больших размерах уже раньше, но во второй половине IV века были перестроены заново. Сюда относятся главным образом Артемисион в Эфесе, архитектора Дейнократа, перестроенный после пожара 356 года, и Дидимейон в Милете около 300 года. С ними тесно связан по своим исключительным размерам Артемисион в Магнесии, построенный знаменитым архитектором Гермогеном, который строил в ионическом ордере и, как предполагают, завершил его развитие. Точно не известно время творчества Гермогена; некоторые исследователи относят его даже ко второй половине III века.

Артемисион в Эфесе (рис. 89—91) представляет собой тип диптероса, т. е. его целла окружена двумя рядами колонн. В этом проявляется рост пространственного слоя окружающего храм обхода и суживание массы целлы и ее стен. Пространственность здания подчеркивается еще тем, что между первым и вторым рядами колонн помещены на узких сторонах ступени лестницы, втягивающие зрителя внутрь. Стремление к декоративности и роскоши отделки сказалось в украшении баз части колонн сложными рельефными изображениями. Размеры храма значительно превышают нор-

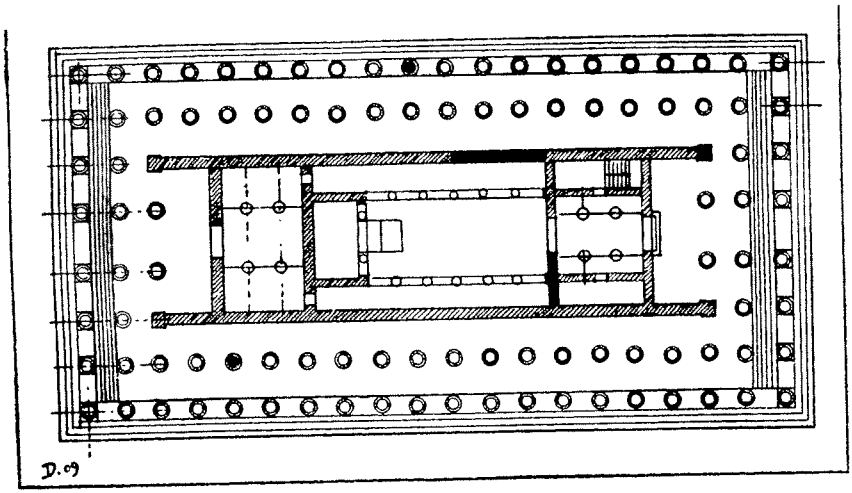


Рис. 89. Эфес. Храм Артемиды

мальные размеры греческого периптера (колонны Парфенона высотой в 10 м), его колонны достигают 19,40 м (×1,98 м), в чем проявляется воздействие восточного количественного стиля, что очень характерно для архитектуры восточных греческих областей в IV веке.

Форму диптероса имеет и Дидимейон в Милете (рис. 92). Страбон говорит, что это здание осталось без крыши, якобы вследствие чрезмерной ширины целлы; Павсаний называет его просто неоконченным. Но вероятно, храм был одним из немногочисленных представителей гипетрального типа, о котором говорит Витрувий, т. е. имел большое прямоугольное

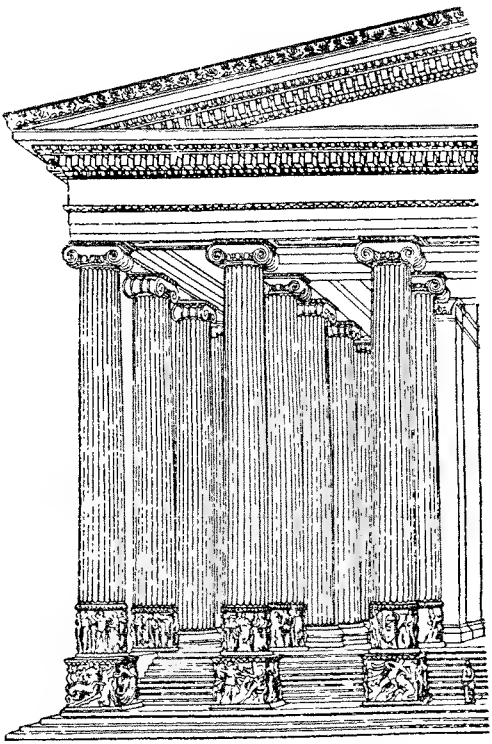


Рис. 90. Эфес. Храм Артемиды. Реконструкция

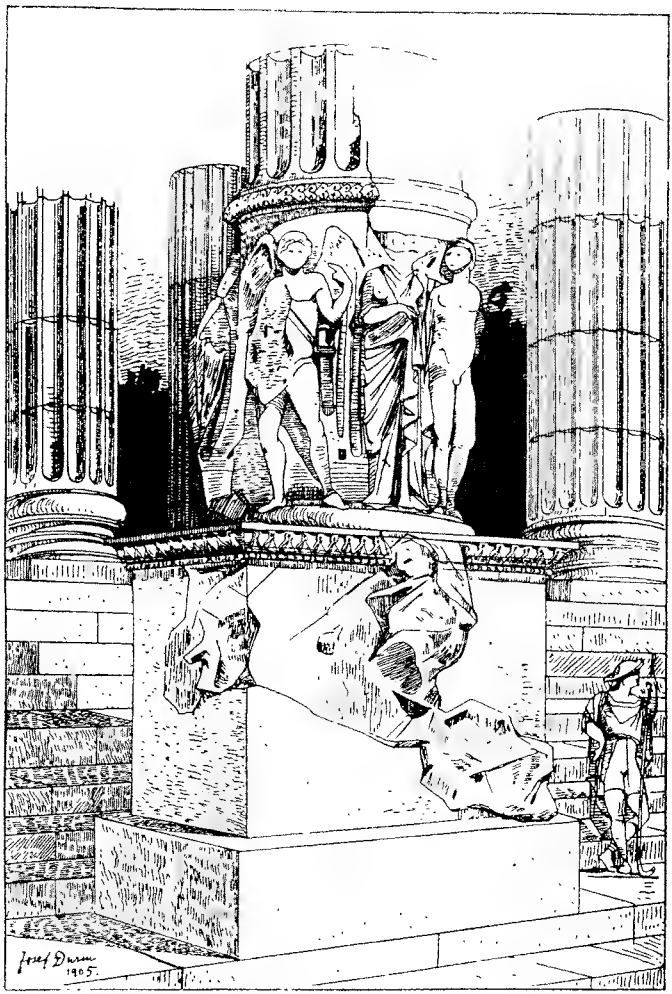


Рис. 91. Эфес. Храм Артемиды. Реконструкция

отверстие в потолке и кровле над серединой целлы (так что священный источник и дерево внутри целлы находились под открытым небом). К храму вела дорога для священных процессий, отчасти обрамленная статуями. Размеры здания огромны (51×109 м), постамент имеет семь ступенек.

Артемисион в Магнесии (рис. 93 и 94) построен в типе псевдодиптероса (ложного диптероса), т. е. в нем единственный ряд колонн периптера отступает так значительно от стен целлы, как будто второй ряд колонн за ним опущен, хотя для него доста-

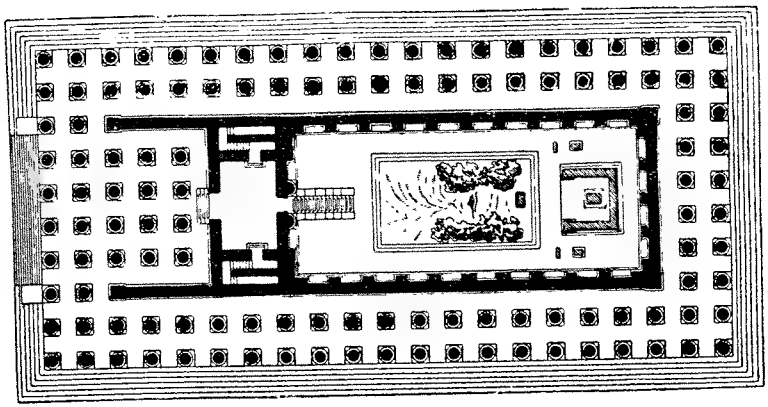


Рис. 92. Милет. Дидимейон

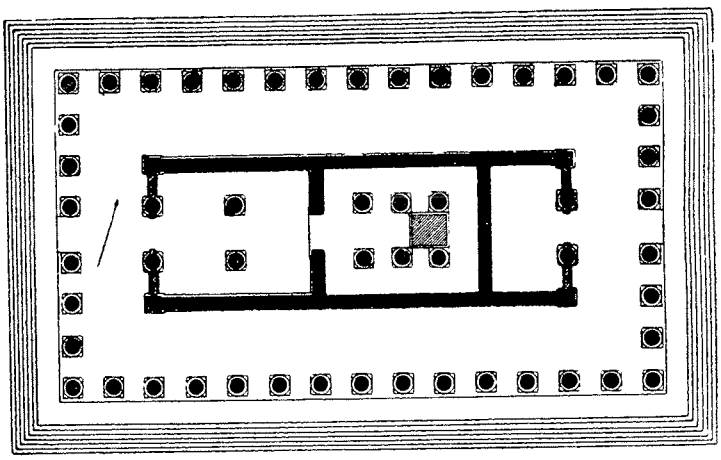


Рис. 93. Магнесия. Храм Артемиды

точно места. Большое расстояние наружных колонн от целлы вызвало необходимость перекрыть наружный обход целлы деревом. В псевдодиптеросе пространство в наружной форме периптера еще сильнее подчеркивается, чем в диптеросе. Средний интерколумний каждой из узких сторон шире остальных интерколумниев ($2^3/_4$ диаметра колонны вместо $1^3/_4$ диаметра). Этим выделяются главные входы в здание.

Характерно, что эти храмы построены в ионическом ордере и обнаруживают тенденцию к преобладанию пространства над массами, к роскоши, к украшенности, к огромным размерам и грандиозным замыслам. Именно в это время возник проект пре-

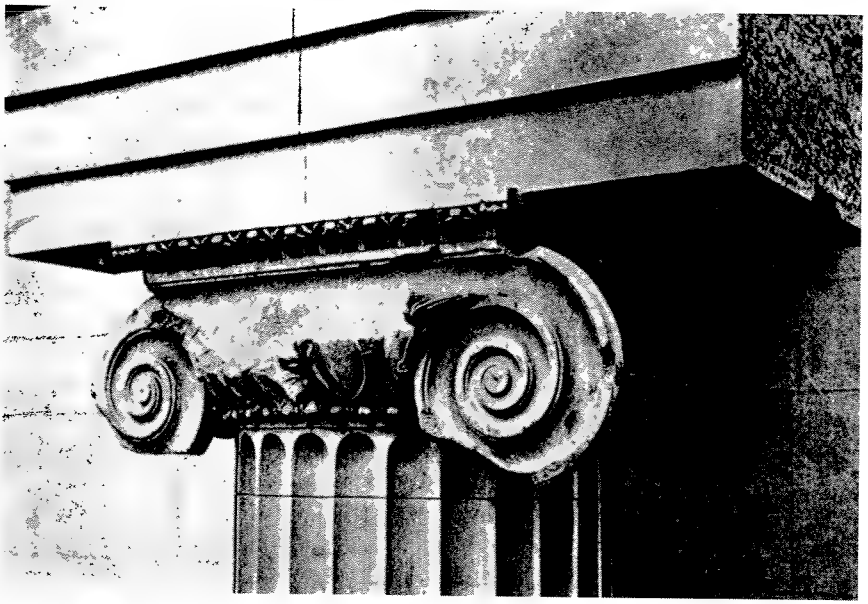


Рис. 94. Магнесия. Храм Артемиды. Капитель

вращения горы Афон в гигантскую человеческую фигуру, принадлежащий Дейнократу, строителю одного из только что перечисленных храмов (ср. стр. 10).

(Законченный только римским императором Адрианом Олимпией в Афинах — коринфского ордера — был также огромным храмом; он был начат еще в 553 году до н. э. и связан с восточным количественным стилем, спорадически проникавшим через Малую Азию вплоть до Афин. Колонны Олимпии в современном виде имеют высоту около 17 м. Ср. рис. 216.)

Ἐφημερίς ἀρχαιολογική, 1890, табл. 4, сл.; *Curtius E., Kaupert J.* Karten von Attika, Text. I, Berlin, 1881, рис. 57; *Xenophon.* Oikon., IX. Memorab. III, 8,8; *Defrasse A., Lechat H.* Epidaure. Paris, 1895; *Cabbadias P.* Epidauros. Афины, 1900; *Noack F.* Der Kernbau der Tholos von Epidaurus (Jahrbuch des deutschen archaeol. Instituts, 42); *Murray A.* (Journal of the Royal Inst. of. Brit. Arch. III), 1896; *Lethaby W.* Diana's Temple at Ephesus, I. London, 1908; *Benndorf O.* Forschungen in Ephesus. Wien, 1906; *Ravet O., Thomas A.* Milet et le Golfe Latmique. Paris, 1877; *Pontremoli E., Hassoulier B.* Didymes. Paris, 1904; *Humann C., Kohte J., Watsinger K.* Magnesia am Mäander. Berlin, 1904; ср. литературу на стр. 195; *Lethaby W.* Greek buildings represented by fragments in the British Museum. London, 1908; *Krüger E.* Der Aufbau des Mausoleums von Halikarnass; *Krischen.* Der Entwurf des Mausolleions von Halikarnass (Archaeologischer Anzeiger-Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts), 1927; *Krischen.* Ionische Bauten Kleinasiens und der Aufbau des Mausoleums von Halikarnass (Bonner Jahrbuch, 128); *Welter G.* Das Olympieion in Athen (Athenische Mitteilungen, 47); *Duglas Ch., Berchmans I., Clemmensen M.* Le sanctuaire d'Athéna Aléa à Tegée au IV siècle. Paris, 1924.

IX. ГРЕЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ЭЛЛИНИСТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ (III И II вв.)

Торговля и промышленность в Греции в IV веке настолько сильно развились, что старые формы демократического города-государства стесняли своей замкнутостью дальнейший их рост. Торгово-промышленно-рабовладельческий класс перешел в следующий этап своего развития. Развитая торговля и промышленность требовали объединения Греции, связи между отдельными городами и областями. Назрела потребность в централизации, в централизованном бюрократическом аппарате, который обеспечивал бы внутренний мир и безопасность сообщений. Такой аппарат заменил общественную и государственную деятельность граждан, которые могли уже не заботиться о государстве и целиком отдаваться своим коммерческим операциям и личной жизни. В то же время разросшаяся промышленность и торговля нуждались в новых рынках, наметилась тенденция к экспансии Греции на Восток, который, поскольку он был деспотическим, был замкнут и недоступен в нужной мере греческим купцам, являясь вместе с тем чрезвычайно заманчивой областью, сулившей большую прибыль. Экспансия на Восток была возможна только при помощи оружия, а для организации большой армии опять-таки требовалось централизованное правительство. Все эти тенденции нашли яркое выражение в превращении разобщенной демократической Греции в единую целостную монархию Филиппа и Александра Македонского, быстро завоевавшего соседние восточные деспотии, уже до того разложенные сильно просачивавшейся в них греческой культурой. С открытием громадных новых стран для греческой торговли центр греческой жизни передвинулся на восток. Правда, единая монархия Александра разложилась тотчас после его смерти на несколько частей, но из них каждая была организована в монархию. Жизнь из старых культурных центров, и особенно из Афин, передвинулась в образовавшиеся вновь, огромные по тому времени мировые города на восточном побережье Средиземного моря, из которых главным была Александрия у устья Нила в Египте, основанная Александром новая столица мира, унаследовавшая свое значение от Афин. Далее — Антиохия в Сирии, Пергам, Эфес, Милет, Приена и множество других больших городов в Малой Азии. Жизнь эллинистических городов, исследованная многочисленными раскопками последнего времени в Малой Азии, хорошо известная по Помпеям, засыпанному Везувием эллинистическому городу в Италии, и другим городам Востока и Италии, во многом отдаленно напоминает своей цивилизацией города нового времени. Забота о благоустройстве, общественные здания нового типа,

развитая уличная жизнь — во всем этом эллинистические города являются предшественниками европейских городов. Для эллинистической эпохи характерно представление об отдельном человеке — индивидуалисте и эгоисте, рационализирующем свою жизнь и заботящемся о личном благополучии и удовольствиях. Вместе с тем в эллинистическую эпоху очень рано появляется интерес к природе, деревне, быту крестьян, в чем сказывается реакция городского жителя на утонченную культуру города и тяга к простоте природы. Это настроение нашло себе яркое отражение в идиллиях Феокрита, в которых воспевается жизнь пастухов. Уже в эллинистическую эпоху очень сильно сказались те границы, которые рабовладельческий способ производства ставит развитию промышленности. При рабовладельческом способе производства невозможно крупное капиталовложение в промышленность; этим вызван рост крупного землевладения у представителей торгово-промышленного рабовладельческого класса. Росту имений благоприятствовало также территориальное расширение на Восток, где образовались крупные поместья. Обработка их отвлекла силы и внимание рабовладельцев, которые, эксплуатируя свои имения трудом рабов, теснее связывались с землей и превращались в крупных помещиков.

1. Перистильный дом

Если в классическую эпоху V века ведущим архитектурным типом в Греции было монументальное здание — храм, то в эллинистическую эпоху III и II веков эту роль играет частный дом. В классическую эпоху господствовал периптер, в эллинистическое время доминирует перистиль.

Перистиль — обнесенный с четырех сторон колоннами внутренний дворик-сад эллинистического дома. Перистиль определяет собой также облик общественных зданий и главных площадей эллинистического города.

История перистильного дома может быть прослежена довольно подробно. Сложившиеся перистили встречаются уже в домах Древнего Египта, но там обнесенный колоннами дворик не занимает в доме того, господствующего положения, как в эллинистической Греции. Кроме того колонны египетских двориков совершенно отличны от греческих колонн. Во дворце в Тиринфе (рис. 11) вокруг двора перед главным мегароном начинает образовываться перистиль. Большое сходство этого двора с домом из Приены (рис. 95 и 96), в котором еще не окончательно сложился перистиль, показывает, что эти два памятника соединены друг

Рис. 95. Приена. Частный дом

с другом непрерывным развитием. Интересную промежуточную ступень между этим домом Приены и домами с развитым перистилем (рис. 97) дает дом в Ольвии, греческой колонии около устья Днепра, где еще чувствуется отголосок мегарона, не окончательно растворившегося в перистиле, который прерывается лицевой стороной мегарона. Вполне сложившиеся перистили хорошо исследованы на о. Делосе, а также известны в огромном количестве во всех областях эллинистической культуры. Яркое представление о внешнем виде перистиля в жилом эллинистическом доме дают реставрированные перистили-садики в Помпеях (рис. 98), которые следует привлекать, говоря об эллинистической архитектуре, так как они являются произведениями эллинистического искусства на почве Италии и в них почти нет еще римских элементов. Жилая архитектура была у греков очень консервативной, формы жилья мало изменялись на протяжении столетий. С другой стороны, малая изменяемость жилого дома в V веке лишний раз доказывает, что все внимание классических греческих архитекторов было обращено на монументальную архитектуру. В начале эллинистической эпохи, когда центр греческой жизни перешел на частную жизнь, быстро начинает развиваться именно частный дом, в котором вырабатывается форма центрального перистиля. По-видимому, это развитие началось в IV веке в Афинах, и роскошные дома Афин IV века, о которых имеются сведения в литературе, может быть, уже имели внутри дворики, предвещавшие эллинистические перистили.

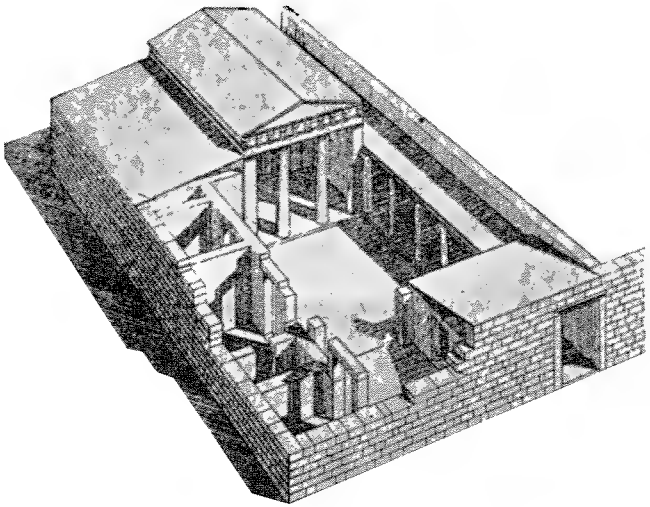


Рис. 96. Приена. Реконструкция дома, план которого дан на рис. 95

Сравнительный анализ классического периптера (рис. 38) и эллинистического перистиля (рис. 98) вскрывает между ними глубокое различие в трактовке архитектурной формы. Принципиальная разница между египетским двориком, окруженным колоннами, и эллинистическим перистилем состоит в греческом ордере, который совершенно по-иному перетолковывает пространство двора, внося в него человеческую мерку — основное свойство греческой колонны. В том, что и периптер, и перистиль — оба построены на греческом ордере, глубокое сходство между ними. Однако, учитывая это общее, не следует недооценивать колоссального различия между периптером и перистилем.

Колоннада периптера вкомпонована в окружающее пространство природы так, что устанавливается соотношение между человеком, колоннами и пространством ландшафта. Периптер связан с природой в целом, с полусферой южного неба, которое круглится над ним. Эллинистический дом отделен от улицы глухими стенами, он слепой снаружи, так как не имеет окон и его комнаты получают свет из перистиля через открытые двери. Наружные стены, выходящие на улицу, оставлены почти без обработки (рис. 96 и 137). Эллинистический дом — замкнутый в себе мирок, группирующийся вокруг перистиля. Это типичный южный дом, комнаты его очень тесно связаны со двором, совершенно открытым сверху и сливающимся с небом. Но в перистиле небо обрамлено прямоугольным очертанием антаблемента. Вместо круглой сферы, перистиль дает только фрагмент неба, вместо всей природы, окру-

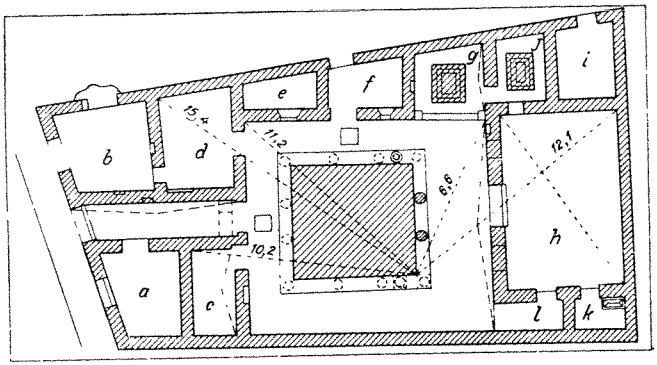


Рис. 97. Делос. Частный дом

жающей периптер, — только фрагмент ее в виде садика между колоннадами. Эти фрагменты вызывают у зрителя образ настоящей природы за городом, неограниченной и неоформленной, которая от этого получает для человека особую привлекательность и значение. В этом смысле можно связать перистиль с идиллической тягой к природе, так характерной для эллинистической эпохи.

Можно было бы сказать, что перистиль — это периптер, вывернутый наизнанку. Если колонны периптера относятся к пластическому телу храма, к наружному массивному блоку, который они оформляют и с которым сливаются, в своей монументальности противопоставленные зрителю, то колонны перистиля относятся к пространству двора, который они окружают. Идея эллинистического перистиля, основанного на греческом ордере, зародилась в наружном обходе классического периптера. В тех случаях, когда, как в Тесейоне, наружная колоннада длинной стороны периптера обрамляет пространство площади (рис. 47), архитектор вплотную подходит к идее перистиля. Вместе с тем и ионический ордер, уменьшая, по сравнению с дорическим, объем колонн и этим сильнее пронизывая пространством наружный портик периптера, предвосхищает формы эллинистических перистилей (рис. 71).

Одним из самых существенных отличий перистиля от периптера является (тесно связанное с ориентацией его колоннады на центральное пространственное ядро) сужение всех материальных частей ордера: колонн и антаблемента. Колонны эллинистического перистиля очень тонки и, что особенно важно, очень широко друг от друга отставлены, что стало возможным благодаря деревянным антаблементам. Не менее сузился и антаблемент. Совершенно отпал фронтон, что уже ослабило телесность верха. Кроме того, упростился и сузился сам антаблемент. Все это, взя-

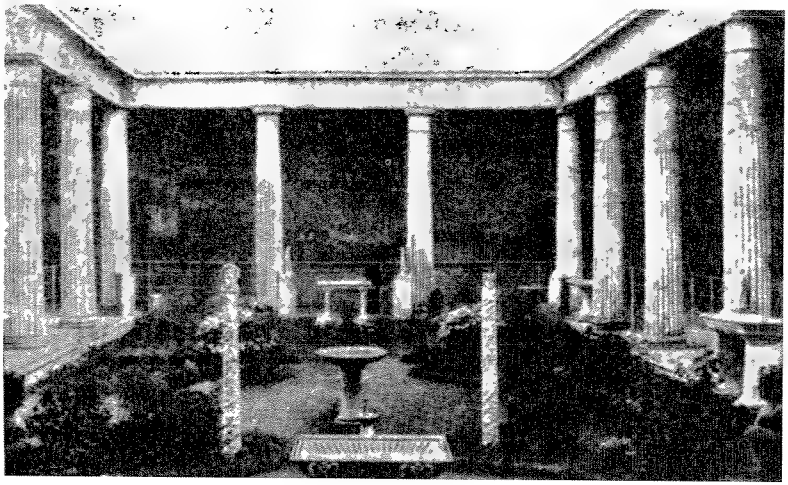


Рис. 98. Помпеи. Перистиль дома Веттиев

тое вместе, привело к полной переоценке соотношения между колонной и интерколумнием. В противоположность безусловному господству ствола колонны над интерколумнием в классическом периптере V века, в эллинистическую эпоху интерколумний господствует над колоннами, между которыми он находится. Господство пространства над ордером в общей композиции перистиля находит выражение в самом ордере в господстве пространства интерколумния над материальными колоннами и их стволами. Это — завершение процесса, который наметился уже в последней четверти V века в Афинах в смене дорического ордера ионическим.

Греческий ордер пережил в эллинистическом перистиле вторую фазу своего развития. Если в классическую эпоху ствол колонны был архитектурным членом, с которым зритель мысленно сливался, то в перистиле колонны и антаблемент образуют раму вокруг интерколумния, предназначенного для прохождения через него, раму вокруг фигуры человека, который проходит через интерколумний. Функционалистический момент, который усилился в ионическом ордере, в эллинистическом перистиле развился значительно больше. Колонна как монументальная форма отступает на второй план перед присущей интерколумнию функцией обрамления человека и его движений.

Эллинистические перистили отличаются очень небольшими размерами, что естественно для жилого дома. Их колонны имеют высоту в 3—4 метра; обход за колоннами, комнаты и их двери — совсем маленькие. Формы эллинистического перистиля,

который все же является дальнейшей стадией развития классического греческого ордера, содержат в себе еще некоторые элементы монументализма и вносят правильность, симметричность и парадность в оформление частного дома. Но в основе их лежат небольшие размеры, целиком ориентированные на реального человека. И в этом смысле постройки 421 года на Акрополе являются предшественниками эллинистической архитектуры.

Пространственное ядро господствует в композиции перистиля и предназначено для движений по нему человека. Окружающая колоннаду галерея внутреннего обхода перистиля является непосредственной преемницей наружного обхода периптера. Но в связи с общим перенесением акцента с массы на пространство, с колонны на интерколумний пространство этих внутренних галерей приобрело особенно большое значение как сфера деятельности человека. В затененных портиках перистиля человек проводит день, они важнее, чем пространство садика-дворика между колоннами. Внутренние галереи перистиля делают, по сравнению с наружными галереями периптера, дальнейший шаг в сторону приближения к этажу. С монументальностью ордера периптера связана неповторимость его снаружи по вертикали в одном и том же здании классической эпохи. Фронтоны завершают ордер, и индивидуализированные человекоподобные колонны не могут иметь над собой еще ряд таких же колонн. Уже внутри классического храма допускаются два ордера друг над другом. Внутри периптера человек непосредственно противопоставляется колоннам, там отпадает ландшафт, который повышает снаружи высоту колонн. Кроме того, во внутренних колоннах периптера V века значительно усилена, по сравнению с наружными его колоннами, их функциональная роль, так как они относятся к внутреннему пространству, по которому двигаются, и ограничивают верхние хоры. Внутреннее оформление целлы классического периптера, и особенно гипетральных храмов, сыграло значительную роль в образовании эллинистического перистиля. Колоннада и внутренняя галерея перистиля, являясь в первую очередь обрамлением горизонтальной полосы человеческой деятельности, могут быть повторены вверх еще раз, и мы действительно видим распространенными двухъярусные перистили, в которых верхняя колоннада, как в целле периптера, меньше нижней.

В эллинистическом доме тесно связанное с природой внутреннее пространство является основным ядром, охваченным тонкой скорлупой стен и колонн, целиком ориентированных на него. В этом состоит принципиальное отличие эллинистического дома от дворца Ренессанса, который лег в основу европейского дома XIX—XX веков. Эллинистический дом не имеет еще наруж-

ного монументального оформления и не отделяет внутреннего пространства от пространства природы, а весь развивается из двора. В нем нет еще фасада и окна, выработанных только в архитектуре Ренессанса, после чего они легли в основу всего дальнейшего развития европейской архитектуры. Комнаты наших домов именно благодаря фасадам, окнам и стенам, понимаемым как перегородки, отделяющие внутреннее пространство дома от наружного, обращены наружу, они смотрят на улицу. Эллинистический дом обращен внутрь и развивает все свои помещения из перистиля. Неоформленное бесконечное пространство неба сгущается, охваченное колоннадой, в пространство двора и дальше в еще более ограниченный и темный внутренний обход; наконец, через него оно переходит в пространство комнат, которые обращены только на центральный перистиль и зависят от него. Очень характерна обработка внутренних стен живописью, о чем яркое представление дают помпеянские дома (рис. 143—146). Иллюзорное пространство, внесенное фресковой росписью стен, продолжает реальное архитектурное пространство, овладевая вниманием находящихся в комнате при помощи большого количества картинок и перспектив, занимательных то разнообразием нарисованных видов и архитектурных форм, то увлекательностью сюжетов, обычно взятых из мифологии. Эллинистическая живопись известна главным образом по помпеянским домам, причем в них различают четыре стиля (см. ниже), от конструктивного воспроизведения стен квадровой кладки в первом помпеянском стиле (рис. 143) вплоть до полного разложения стены путем изображения многочисленных просветов, производящих очень сложное и путаное впечатление, в четвертом помпеянском стиле (рис. 146). Первый стиль постепенно превратился в четвертый, это развитие в основном шло в сторону уничтожения ясного, конструктивного впечатления и все большего живописного уничтожения архитектонической плоскости и разложения стен на просветы и виды вдаль. Не установлено, где и когда впервые протекала эта эволюция, но это происходило, по-видимому, очень рано в наиболее крупных передовых эллинистических городах, особенно, вероятно, в Александрии, уже в конце IV и в III веке.

Эллинистический перистильный дом — замкнутый мирок разбогатевшего рабовладельца, который мало интересуется общественными и государственными делами, предоставляя заботиться о них центральному государственному бюрократическому аппарату, созданному эллинистической монархией. Граждане эллинистического города замкнулись в своем домашнем быту, в семейном кругу; отсюда появилась и все росла тенденция устроить

свой дом внутри возможно богаче и роскошнее. Место классического идеала общественного монументализированного человека-героя занял обыватель с его повседневными потребностями и нуждами, стремящийся устроиться поудобнее и пороскошнее и в своем эгоизме в первую очередь думающий о себе самом.

Чтобы получить конкретное представление о жизни эллинистического дома, необходимо по возможности подробно представить себе назначение отдельных помещений. В доме менее развитого типа в Приене (рис. 95 и 96) вход ведет в галерею еще не вполне сложившегося перистиля. Главным помещением является знакомый нам еще по дворцу в Тиринфе мегарон, очертания которого легко прочитать в плане и который и на двор выступал в виде самостоятельного домика с фронтоном. Слева от главного зала предполагают две спальни. На другой стороне двора, против входа в главный зал, помещается комната, ограниченная только с трех сторон, а на двор оставленная совершенно открытой. Это — экседра, служившая летней столовой и летней общей комнатой и гостиной, в то время как главным залом, отделенным от двора еще полуоткрытыми сенями, пользовались в исключительных случаях и в зимнее время. Слева к экседре примыкали, вероятно, кухня и служебное помещение, с перистилем сообщались слева еще две комнаты неизвестного назначения. Только передняя сторона дома выходила на улицу, остальные стены примыкали к соседним домам. Дом на о. Делосе (рис. 97) дает хороший пример уже вполне сложившегося перистильного типа. Он занимает угол квартала не совсем правильной формы и выходит сразу на две пересекающиеся улицы. Главный вход ведет через узкий коридор прямо в перистиль. Справа от входа — комната привратника. Им обычно был раб, прикованный цепями к стене, так что он мог только открывать дверь. Из комнаты привратника на улицу выходит небольшое отверстие; через него можно было видеть, кто стучит в дверь. Часто привратник занимался каким-либо ремеслом, он был, например, сапожником, и комната была его мастерской. В середине стены, выходившей на другую улицу, имеется другой вход, который вел, может быть, на кухню: черный ход, предназначенный для поставщиков. Главный зал имеет в этом доме уже вытянутую в ширину форму, совершенно утерявшую связь с мегароном. Перед ним портик перистиля шире, чем другие; зал открывается на него широкой дверью. Широкий портик перистиля непосредственно переходит в экседру, к которой примыкает комната, связанная также и с большим залом. По другую сторону последнего помещена маленькая спальня. В перистиль выходят еще две комнаты, которые не связаны с соседними, — вероятно, два жилых

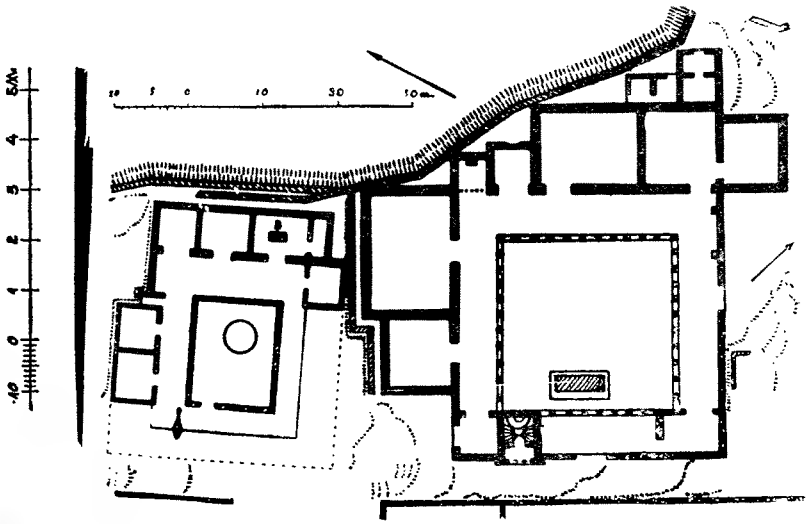


Рис. 99. Пергам. Дворец

помещения. Слева от зала имеется комната, совершенно отделенная глухими стенами от всех соседних помещений и выходящая дверью только на улицу. Это, несомненно, лавка, сдававшаяся хозяином дома другому лицу. Около входа имеется другая лавка, расположенная, с точки зрения привлечения покупателей, выгоднее первой: она выходит широкими дверями на две улицы и занимает угол дома, где пересекаются две улицы. Эта лавка больше предыдущей. Она связана дверью с соседним помещением, выходящим на перистиль; это доказывает, что данное торговое помещение эксплуатировалось самим хозяином дома. Соседняя комната, связанная с угловой лавкой и вместе с тем выходящая на перистиль, была, вероятно, складочным помещением и одновременно конторой и кабинетом хозяина. Во многих домах такого типа существовали верхние помещения, обычно только над частью нижних комнат.

Степень состоятельности хозяина обусловливала собой величину дома, количество комнат, роскошь внутренней отделки эллинистических домов. Очень характерно, что и дворцы эллинистических монархов представляли собой роскошные перистильные дома увеличенных размеров. Хороший пример исследован в развалинах Пергама (рис. 99). И тут все помещения, как многочисленные жилые комнаты, так и парадные залы, группируются вокруг больших перистилей. Парадные комнаты отделены от жилых и расположены вокруг перистиля большего

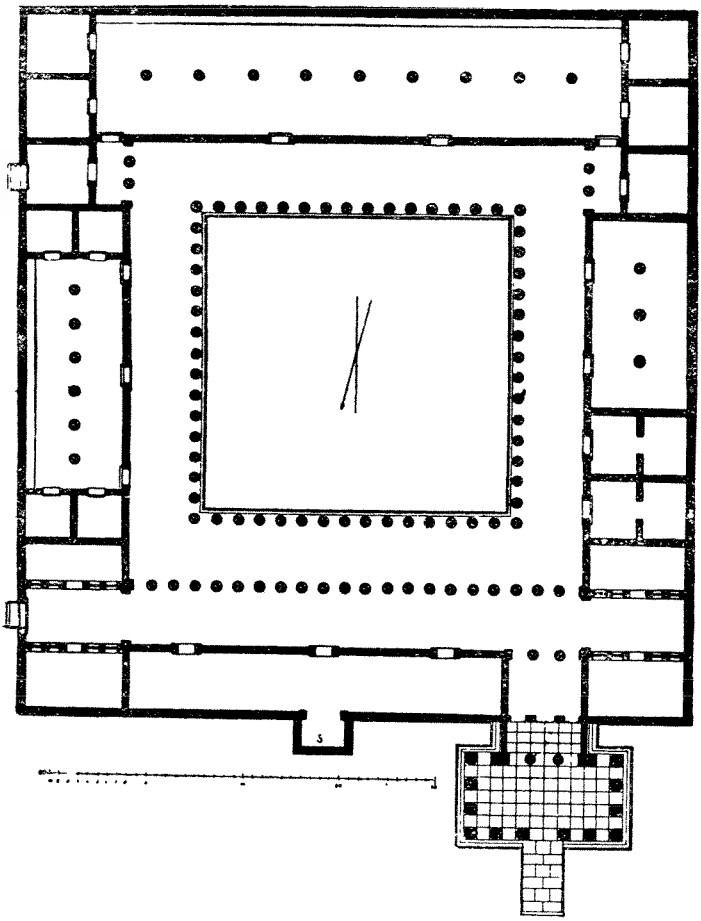


Рис. 100. Эпидавр. Гимнасий

размера. Хозяйственные помещения составляют особую группу, отделенную от других.

Для эллинистической эпохи очень характерна постройка различных общественных зданий по типу перистильных сооружений. Эта форма лежала в основе гимнасиев, т. е. зданий, предназначенных для гимнастических упражнений, а также терм, т. е. бань. Хороший пример дает гимнасий в Эпидавре (рис. 100). Он тоже весь обращен внутрь и окружен глухими стенами. Зато снаружи вход монументально оформлен открытым портиком из двенадцати колонн, сильно выступающим из линии стен. Так как гимнасий в Эпидавре примыкал к другим постройкам, то снаружи было неза-

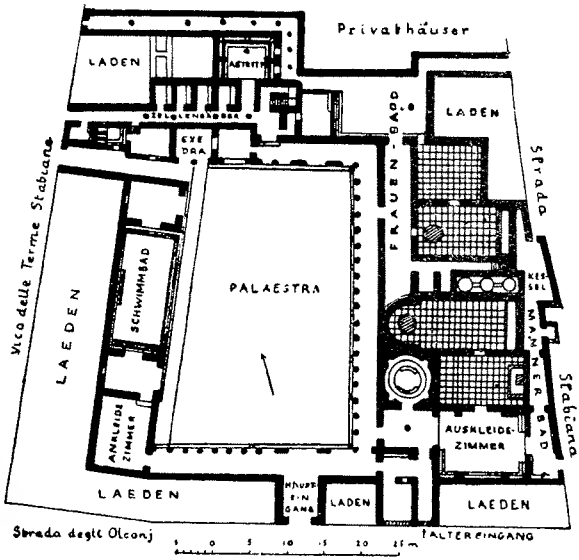


Рис. 101. Помпеи. Стабианские термы

метно, что колоннада входа расположена асимметрично. Эта асимметрия вызвана тем, что вход вел прямо в один из портиков перистиля. На стороне, на которой расположен вход, портик перистиля удвоен. Перистиль окружен большими залами для гимнастических упражнений и дополнительными маленькими помещениями для раздевания и служебных надобностей. Гораздо более скромные гимнасии перистильного типа известны, например, в Приене и Милете. Хороший пример бань перистильного типа мы имеем в Помпеях, в Стабианских термах (рис. 101), в которых мужская и женская половины отделены друг от друга, а также выделены отдельные номера; бассейн для плавания примыкает к большому двору, имеющему с двух сторон колоннады. Такие неполные перистили встречаются очень часто как в частных домах, так и в общественных зданиях.

Перистили пристраивают и к другим общественным зданиям, которые не могли, в силу своего специального назначения, слиться с перистилем, как-то: театры и различные залы, предназначенные для собраний и заседаний.

Эллинистические архитекторы и более крупным, по преимуществу рыночным площадям эллинистических городов придавали форму больших более или менее всесторонних перистилей. Таким образом, композиция перистиля занимает в эллинистической архитектуре господствующее место.

Paris P. (Bulletin de Correspondence Hellénique), 1884; Там же, 1895; Exploration archéologique de Délos, 8_1, Le quartier du théâtre, Etude sur l'habitation délienne à l'époque hellénistique. Paris, 1922, 8_{2-4}, Construction et téchnique. Paris, 1924; *Plassart A.* Fouilles de Délos éxécutées aux frais de M. le Duc de Loubat (1912–1913); Quartier d'habitations privées à l'est du stade (Bulletin de Correspondance Hellénique, 40); Exploration archéologique de Délos, 7. Les portiques au Sud du Hiéron, 1. Le portique de Philippe. Paris, 1923; *Roussel P.* Délos. Paris, 1926; *Lankoronsky K.* Städte Pamphyliens und Pisidiens, II. Wien, 1892; *Фармаковский Б.* Раскопки в Ольвии в 1902 1903 гг. // Изв. Археол.; *Wiegand Th., Schrader H.* Priene. Berlin, 1904; *Bie O.* Zur Geschichte des Hausperistyls (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, VI); ср. *Weickert.* Typen der arch. Arch., 1929, стр. 175, 190 и др.; *von Gerkan.* Städteanl., 1924, стр. 72 слл.; *Frickenhaus A.* Griechische Banketthäuser (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 32), 1917; ср. *Swoboda.* Rom und roman. Paläste, 1919, стр. 5 сл.; *Luckhardt.* Privathaus im ptolemäischen und römischen Aegypten; *Oelmann F.* Haus und Hof im Altertum. Berlin–Leipzig, 1927; *Riarder C.* The Greek house. Its history and development from the neolitic period to the hellenistic age. Cambridge, 1916.

2. Театры и залы собраний

Функционализм, наблюдаемый в перистильном доме, характерен для эллинистической архитектуры и еще сильнее сказывается в театральных зданиях (рис. 102). По сравнению с театром Диониса в Афинах IV века эллинистические архитекторы

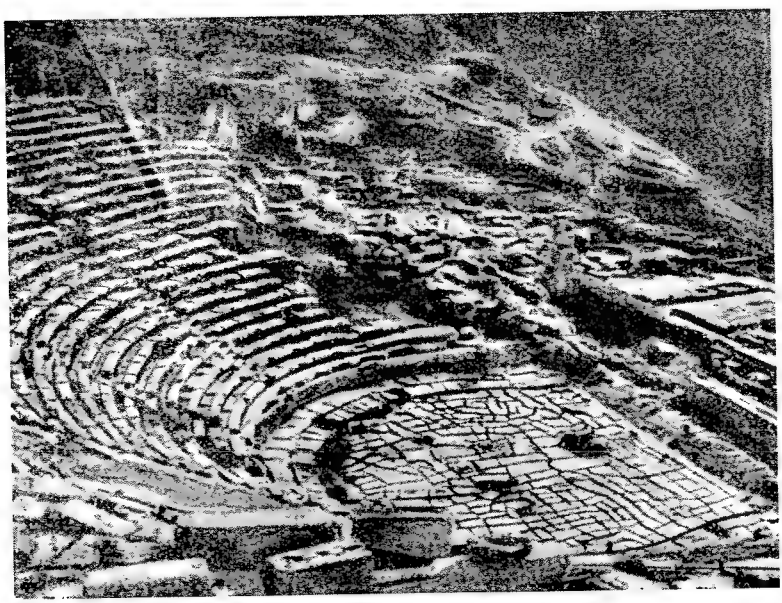


Рис. 102. Дельфы. Театр

вносят в здание театра сравнительно незначительные, но очень показательные изменения.

В эллинистическом театре (рис. 103) сцена поднимается значительно выше и этим много резче отделяется от орхестры.

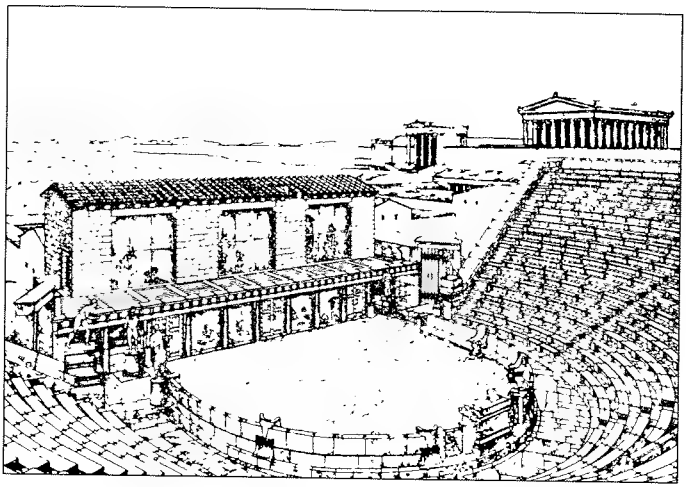


Рис. 103. Приена. Реконструкция театра

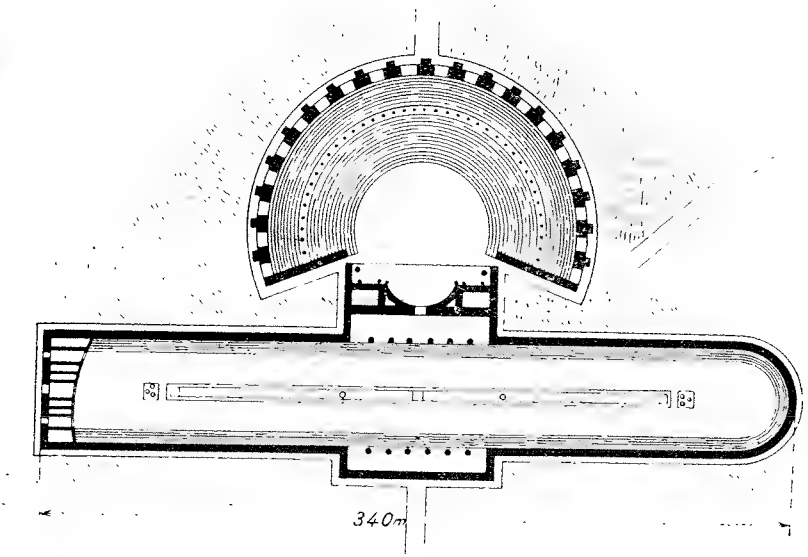


Рис. 104. Пессинунт. Театр и ипподром

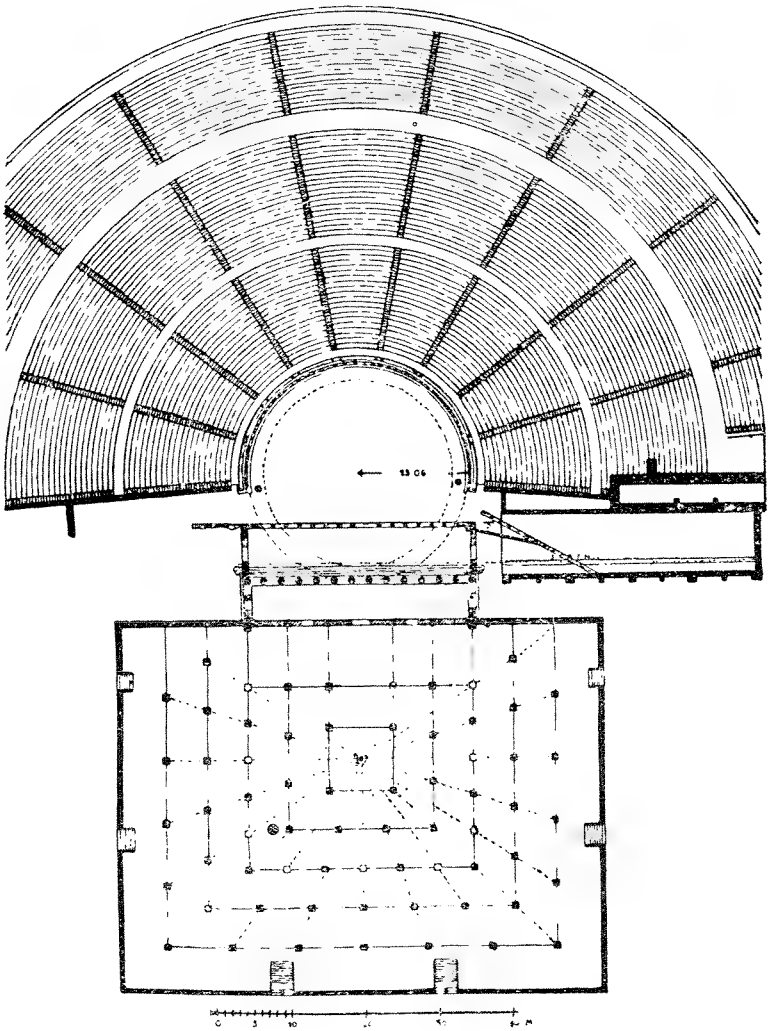


Рис. 105. Мегалополь. Театр и Терсилион

В связи с этим иногда поднимали и почетные места для зрителей, которые помещали уже не в самом низу, а на известной высоте от уровня почвы (театр в Приене). Смысл этих изменений состоит в отрыве сцены от орхестры и в более зрительном характере театрального действия, которое развивается в двух измерениях, как картина перед зрителем. Действие в орхестре гораздо больше втягивало в себя присутствующих, которые окружали его кольцом.

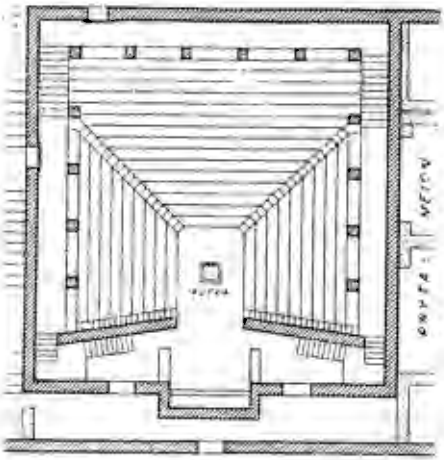


Рис. 106. Приена. Экклесиастерий

Рис. 107. Милет. Булевтерий

В эллинистическую эпоху театральные здания настолько широко распространены по всей Греции, что каждый более или менее значительный город имеет свой театр. При этом размеры их очень значительны, самые большие (в Милете и Мегалополе) вмещали до 45 000 зрителей. Театральное здание является в эллинистическую эпоху ведущим типом общественного сооружения. В этом смысле эллинистические театры тоже следует противопоставлять классическому периптеру.

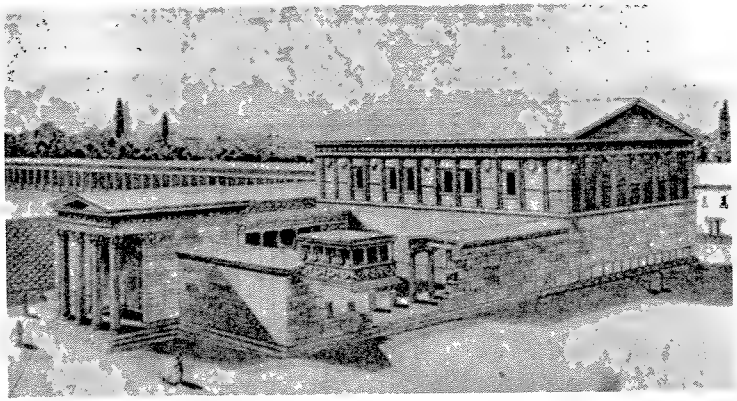


Рис. 108. Милет. Реконструкция булевтерия

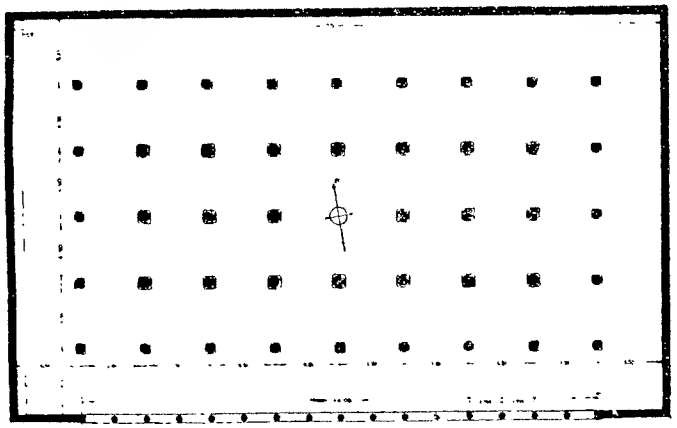


Рис. 109. Делос. Базилика

По типу театров были устроены стадионы (рис. 104), предназначенные для состязаний в беге, из которых наиболее знамениты стадионы в Олимпии и Афинах. Стадионы располагали обычно между двумя склонами холмов (Афины), которые иногда искусственно насыпались (Олимпия). Иногда места для зрителей помещались только по одну сторону поля, предназначенного для состязаний. Сходные по плану ипподромы предназначались для конских состязаний. В стадионах и ипподромах эллинистический функционализм проявлялся еще сильнее, чем в театрах, где архитектурное оформление сцены дает новый тип иллюзионистической архитектуры, которая с особенной пышностью развилась только в римское время.

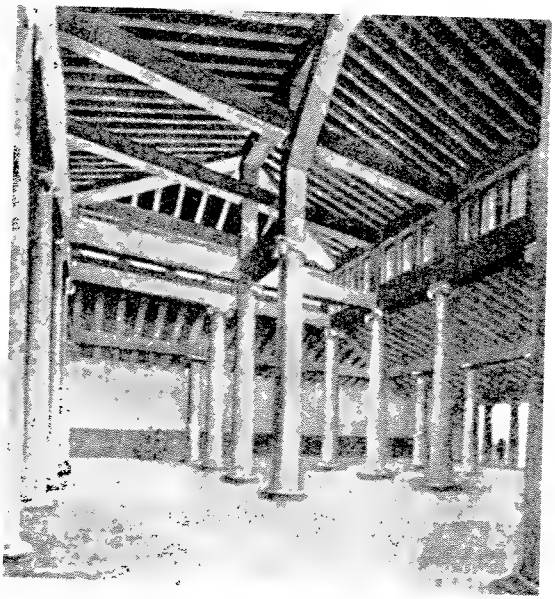


Рис. 110. Реконструкция базилики на о. Делосе

К зданиям театров близки по своей форме крытые помещения, предназначенные для заседаний городских советов (рис. 105—108), в которых места, как в театрах, идут полукругом или же имеют прямоугольные очертания. Они гораздо меньше театров. На площадях ставили «базилики», т. е. крытые залы, предназначенные для торговых сделок, судебных заседаний и т. д. (рис. 109 и 110).

Garkan von A. Das Theater von Priene. München, 1921; *Dörpfeld W.* Das Theater von Priene und die griechische Bühne (Athenische Mitteilungen, 49), 1924; *Bieber M.* Denkmäler zum Theaterwesen, 1928; *Bulle H.* Untersuchungen an griechischen Theatern. München, 1928; *Fossum A.* Harmony in the theater at Epidauros (American Journal of archaeology, 30); *Navarre O.* Le théâtre grec. L'édifice, l'organisation matérielle, les représentations. Paris, 1925.

3. Храмы эллинистической эпохи

Строительство храмов является самой консервативной частью эллинистической архитектуры. Греки стремились при сооружении святилищ следовать старым образцам, что выражалось не только в постоянном возобновлении знаменитых старых храмов, но и в канонизировании храмовых типов, которые на протяжении столетий держались гораздо устойчивее, чем другие архи-

Рис. 111. Помпеи. Реконструкция Форума

тектурные типы, потому что в святилище и форма его считалась священной. Тем не менее и в архитектуру храмов вносят настолько существенные изменения, что они означают новую интерпретацию основной идеи греческого храма.

Особенно важно появление и распространение маленьких храмиков, построенных в архаическом антовом типе, которые помещены в глубине дворика, окруженного перистилем (рис. 117). Та-

Рис. 112. Пергам. Перистиль

кие комплексы интимны, они находятся под влиянием жилой архитектуры. Трудно представить себе более резкий контраст, чем между монументальным классическим периптером на холме и таким замкнутым в себе эллинистическим храмовым двориком.

В эллинистическую эпоху начинают систематически оформлять портиками на колонках площади, на которых стоят более крупные храмы или более старые периптеры (рис. 111). И на более круп-

Рис. 113. Пергам. Реставрация части алтаря Зевса

ные храмы переносят ту же интимную композицию, в конечном счете восходящую к частному дому: и в них главный акцент переносят с наружных масс периптера на пространство окружающего его двора. Колонны самого периптера и без того уже, в связи с предпочтением ионического и коринфского ордеров, стали гораздо тоньше и пространственнее. Колонны окружающих их эллинистических портиков или даже целых перистилей перекликаются с

колоннами периптера. Это окончательно выделяет пространство двора как основное архитектурное содержание всего комплекса, совершенно отодвигая наружную массу целлы на задний план и заставляя ее раствориться в пространстве двора. Для более полного преобладания пространства над массами необходимым условием было, чтобы портики перистиля, окружающего периптер, были выше, чем ордер периптера, или, во всяком случае, чтобы они господствовали над периптером. Для этого нужно было по возможности поднять колоннады перистиля, что достигалось при помощи двухъярусных перистилей, обломки которых до нас дошли, например, в Пергаме (рис. 112) и в других эллинистических городах. Верхние колоннады всегда были меньше нижних. Особенно интересны комплексы, в которых храм стоит на холме, а двухъярусный перистиль окружает его с двух сторон, связывая таким образом пространство окружающего храм двора с бесконечным пространством природы (рис. 118 и 119).

Для функционализма эллинистической эпохи особенно характерно распространение роскошных алтарей, иногда заменявших собой храмы, как, например, знаменитый Пергамский алтарь (рис. 113).

4. Эллинистические города

В планировке греческого города в V веке появились новые идеи, которые были осуществлены в широком масштабе только в эллинистическую эпоху. Аристотель приписывает архитектору Гипподаму из Милета изобретение нового принципа планировки правильного города. Новейшие исследователи расходятся в том, что можно приписать Гипподаму. Известно, что Гипподам проектировал план Пирея, порта Афин, около 450 года, а также возникший по инициативе афинян греческий город Турии в 444—443 годах. С другой стороны, возможно, что план города Милета (рис. 114), родины Гипподама, уже в 479 году имел правильную форму. Поэтому приходится предположить, либо что Милет был правильно распланирован каким-то неизвестным предшественником Гипподама и что не Гипподам был изобретателем новой системы, либо что Пирей и Турии не принадлежат Гипподаму, что противоречит источникам. Вопрос о том, кто первый применил новую систему, не имеет большого значения. Важно, что она, бесспорно, появилась в V веке. Доказательство того, что правильная распланировка Милета (рис. 114) относится к 479 году, когда его начали возобновлять после разрушения персами, основывается на наблюдении, что правиль-

ная сеть улиц, обнаруженная новейшими археологическими исследованиями, уже считается с главными общественными зданиями, из которых многие построены в V веке. Город строился постепенно, и многие кварталы, намеченные в V веке, застроены были только в эллинистическую эпоху. В правильных греческих городах перед нами замечательные примеры того, как целостная распланировка на столетия предопределила собой внешность города: изначальный план был таков, что удовлетворял в течение столетий потребности населения. Все же идея правильного города окончательно сложилась и была применена в широком масштабе только начиная с эпохи Александра Македонского, когда в большом количестве основывали новые города и когда один за другим вырастали на восточных берегах Средиземного моря и на Малоазийском побережье огромные по тому времени мировые центры.

Основным принципом правильного греческого города является геометризированная сеть абсолютно прямых улиц, параллельных друг другу и пересекающихся под прямым углом, так что образуются совершенно одинаковые, обыкновенно прямоугольные кварталы. Две улицы являются главными, они шире остальных. Город обычно окружен крепостными стенами с башнями и воротами, из которых некоторые ведут на главные улицы. Основным достоинством Гипподамова города является то, что он может быть сколько угодно продолжен в любом направлении, так как клеточки кварталов можно бесконечно прибавлять во все стороны, сохраняя основную сеть улиц. Главный недостаток этой системы заключается в отсутствии связи между отдельными ячейками, которые крайне механистически суммированы и внутренне ничем друг с другом не связаны.

Идея правильного города отвечала рационализму грека эллинистической эпохи, его стремлению упорядочивать и систематизировать. Кроме того, для Гипподамова города очень существенна тенденция поставить все участки города по возможности в одинаковые условия, создать равенство условий для всех застройщиков города. В этом сказывается демократизм мелкого собственника. Старые города, как особенно Афины, переделать по новому правильному плану было невозможно, поэтому Афины так и остались неправильным городом, похожим на восточные. Но новым городам уже в V веке иногда придавали правильную форму. По сравнению с V веком эллинистический город сильно развился в сторону забот об общественном благоустройстве и удобствах жителей. В правильном эллинистическом городе ярче всего проявилось новое представление о человеке. По сравнению с Афинами главный акцент в архитектуре города перенесен с

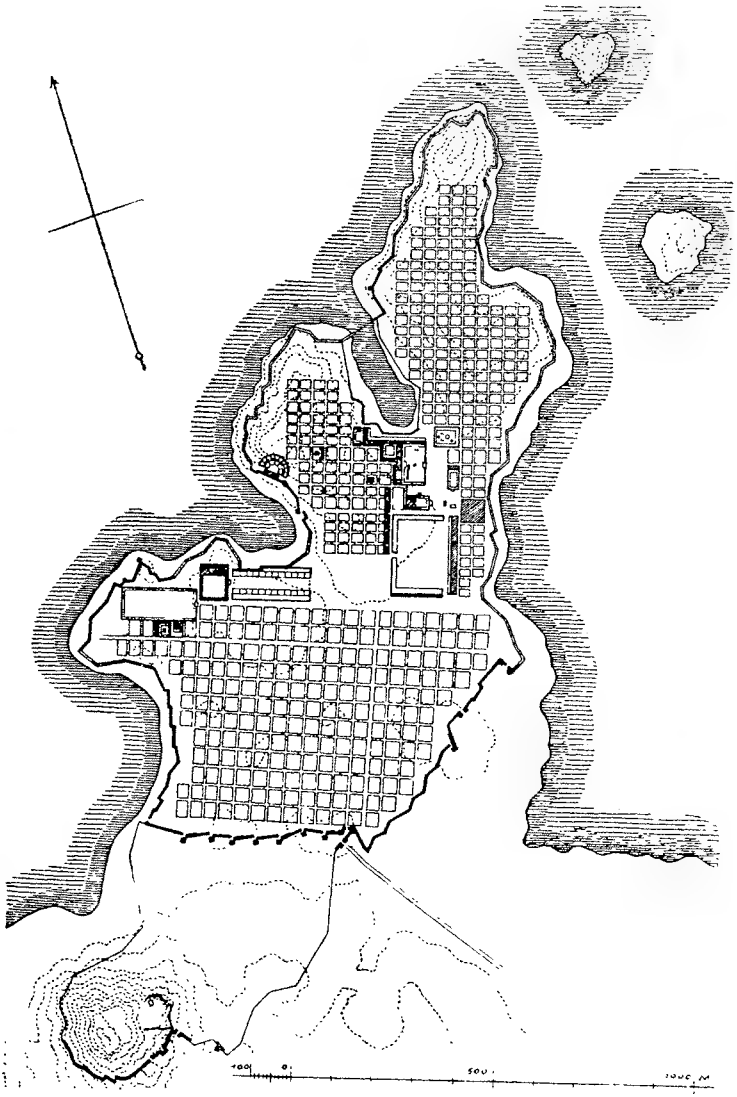


Рис. 114. Милет

комплекса монументальных зданий Акрополя на жилые кварталы и центральную рыночную площадь, на которую ведут главные улицы. Архитектор заботится в первую очередь об удобствах жителей: он связывает городские ворота с рынком, отдельные кварталы между собой, так что даже самые отдаленные из них удобно соединяются с главными площадями. Очень важна лег-

кая обозримость всей распланировки и легкость ориентировки попадающего в город человека, который сразу представляет себе основную систему улиц. В правильных эллинистических городах впервые в широком масштабе развернулась забота о городском благоустройстве, о хороших мостовых, о снабжении города водой и продуктами питания (рынки). Сами общественные здания эллинистического города глубоко отличны от общественных зданий классической эпохи. Там это были храмы и комплексы их, оформлявшие религиозные процессии, как, например, Панафинейское шествие на Акрополе. В эллинистическом городе это — театры, стадионы, ипподромы, гимнасии, бани, залы заседаний и так далее, т. е. именно функционалистическая архитектура, которая обслуживает потребности горожанина. Геометрическая сетка правильного греческого города была большим достижением по сравнению с неправильными восточными городами, форма которых была случайной (рис. 12). Правда, уже на Востоке наблюдается тенденция в сторону упорядочения сети улиц и придания городу более правильной формы. В этом смысле можно указать на примеры в различных восточных деспотиях: на Кахун в Египте, Дар-Шаррукин в Месопотамии, Пекин в Китае. Однако на Востоке попытки правильного оформления городского ансамбля не идут дальше общей тенденции к упорядочению, особенно в тех случаях, когда город обносится крепостной стеной. В Греции правильная распланировка возведена в принцип и проводится с крайней логической последовательностью, которая является полной противоположностью господствующему на Востоке бесплановому городу, растущему постепенно и беспорядочно. Огромное достижение греков состоит в том, что они положили научный принцип в основу планировки городского комплекса.

Однако их планировка сильно отличается от планировки европейского города XVII—XVIII веков тем, что она осталась на стадии простого сложения ячеек, кварталов, внутренне не связывая их между собой в единый композиционный замысел. В этом смысле решающий шаг был сделан в Версале (рис. 382), когда архитекторы Людовика XIV центрировали город тремя сходящимися к одной точке проспектами, которые объединили в одно органическое целое кварталы правильного города. Композиция Версаля обозначает собой крупнейший этап истории архитектуры. Она подготовлялась в предшествующей архитектуре Италии и предопределила собой распланировку последующих городов до XIX века; в частности, и композиция Ленинграда, с тремя сходящимися к Адмиралтейству проспектами, целиком восходит к Версалю. По сравнению с этим европей-

ским разрешением проблемы городского ансамбля эллинистический правильный город кажется связанным и ограниченным наложенной на него системой геометризованных клеток. Прямоугольный квартал Гипподамова города был тем пределом, через который не переступил эллинистический архитектор. Механистичность суммирования отдельных совершенно одинаковых прямоугольников связана с функционализмом эллинистического мышления, которое корнями уходит, по-видимому, в культуру ионических городов побережья Малой Азии V, даже VI века. Они уже в архаическую и классическую эпохи выделялись своей культурой. Культура ионических городов, еще слишком мало известная, повлияла, правда, в V веке и на Афины, но классическая культура эпохи Перикла сильно от нее отличалась. Только в последней четверти V века ионическое влияние становится в Афинах сильным, что объясняется переломом в области культуры, произошедшим в течение первого десятилетия Пелопоннесской войны, и тем освобождением личности отдельного человека, которое с этим связано и которое продолжалось в эпоху эллинизма. Так и правильная система городского ансамбля возникла на ионическом побережье и в V веке влияла на Афины, что засвидетельствовано распланировками Пирея и Турий, особенно последних, которые, по мысли афинян, должны были стать идеальным городом. Однако, если сопоставить план Милета (рис. 114), может быть, уже 479 года, с композицией афинского Акрополя (рис. 51), то огромное отличие механистически геометризованной сетки улиц и кварталов ионического города и органически уравновешенного оформления Панафинейской процессии в Афинах выступит особенно рельефно. Но вместе с тем нельзя не оценить того огромного преимущества, которое дает рационализация сети улиц. Мы не знаем ни распланировки Пирея, ни плана Турий, не представляем себе и тех направлений, по которым двигалась творческая мысль Гипподама. Но афинские архитекторы, вероятно, не слепо переняли новую идею правильной распланировки города от малоазийских архитекторов, — если только они сами самостоятельно не дошли до нее, — а переработали ее в смысле органического объединения и центрирования отдельных прямоугольных кварталов. И действительно, у нас есть одно косвенное свидетельство того, что попытки в этом направлении, по крайней мере в теории, делались. У писателя второй половины V века, Аристофана, в его комедии «Птицы» говорится о двух афинских гражданах, основывающих в воздухе фантастический город птиц, который должен отделить людей от богов, прервать связь между ними и захватить таким образом власть богов над

Рис. 115. Приена

людьми. Этот город проектируют в виде круга с радиально сходящимися к центральной главной площади улицами. Несомненно, что в комедии Аристофана отразилась архитектурная идея, возникшая в среде афинских архитекторов, современников Аристофана. Это была неосуществленная, по-видимому, в Древней Греции гениальная мысль, возникшая в Афинах в последней четверти V века и являющаяся классической переработкой Гипподамовой системы правильного города. Как многие другие гениальные мысли последней четверти V века, например открытие гелиоцентрической системы, идея радиального города была разработана только впоследствии в Европе в XV—XVII веках. Идея города в «Птицах» Аристофана предвосхищает композицию Версаля, но она была оставлена эллинистичес-

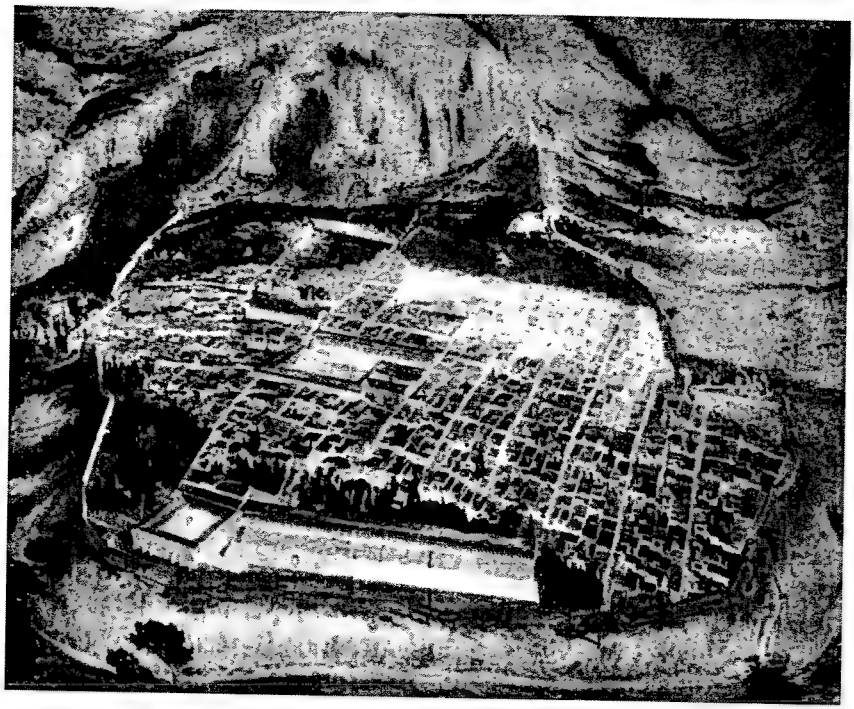


Рис. 116. Приена. Реконструкция

кой эпохой, которая свою композицию городского ансамбля целиком строит на Гипподамовой системе.

Очень наглядным и хорошо изученным примером эллинистического города средней величины является город Приена в Малой Азии (рис. 115). Он возвышается над рекой Меандром на высоком плато, к которому примыкает на еще более высокой скале акрополь. И город, и акрополь окружены стенами. Приена дает хороший образец правильной сети кварталов эллинистической эпохи. Единственным монументальным зданием, напоминающим классическую эпоху, является храм, построенный в 334 году (рис. 86 и 87). Он по-старому возвышается над общим уровнем домов, вокруг него несколько сбивается правильная система улиц. Это доказывает, что правильная распланировка Приены была произведена позднее, чем постройка храма Афины, с которым эта распланировка не считается. На реконструированном Циппелиусом виде города (рис. 116) хорошо видно, как правильная сетка улиц и кварталов совершенно не считается с рельефом местности, на которую эта геометрическая сетка механически накладывается. В связи с этим для эллинистичес-

ких городов очень характерен контраст между правильным рисунком улиц и совершенно неправильной линией окружающих город крепостных стен, которые ориентированы на рельеф местности, приспособляясь из стратегических соображений к естественному очертанию площадки, занятой жилыми кварталами.

Две главные улицы, которые шире других, в Приене пересекаются около главной рыночной площади, расположенной в самом центре города. Из них одна идет от одних городских ворот, проходит через рынок и упирается в одну из перпендикулярных ей улиц; по ней она продолжается вверх до других городских ворот, к которым она заворачивает на краю города. Другая главная улица начинается внизу от гимнасия и стадиона, объединенных в общий комплекс около городской стены, и, пересекаясь около рынка под прямым углом с первой главной улицей, идет мимо площади перед старым храмом Афины и дальше по прямой линии до конца города, продолжаясь за городской стеной в виде зигзагообразной дороги, поднимающейся к акрополю.

Таким образом, основная мысль композиции города сводится к тому, чтобы связать главными улицами с центральной рыночной площадью с одной стороны двое главных городских ворот, с другой — акрополь и стадион. Вблизи от рынка расположены и основные общественные здания: храмы, зал городского собрания и совета, театр и другие. Ввиду сильного повышения почвы улица, идущая от гимнасия к акрополю, как и другие параллельные ей улицы, имеет почти на всем протяжении форму лестницы.

Наибольший интерес представляет собой центральная часть Приены (рис. 117). Тут можно хорошо изучить формы отдельных домов, из которых большинство имеет дворики, в зависимости от состоятельности владельца более или менее украшенные колоннадами: от простых двориков без колонн до вполне развитых перистилей. Большая центральная рыночная площадь ограничена с трех сторон портиками, колоннада которых заворачивает по направлению главной улицы, еще больше расширяющейся перед площадью. Против рыночной площади, по ту сторону главной улицы, расположен глубокий двойной портик, который вместе с портиками рынка образует замкнутый с четырех сторон перистиль. Идущая сверху с акрополя улица продолжается в одном из портиков рыночной площади. В середине рыночной площади находится алтарь и множество статуй и памятников, в портике напротив — источник. Портики рынка окружены небольшими торговыми помещениями, с выходящими в них дверями. Они сдавались, вероятно, постоянным торговцам. Некоторое количество этих торговых помещений отре-

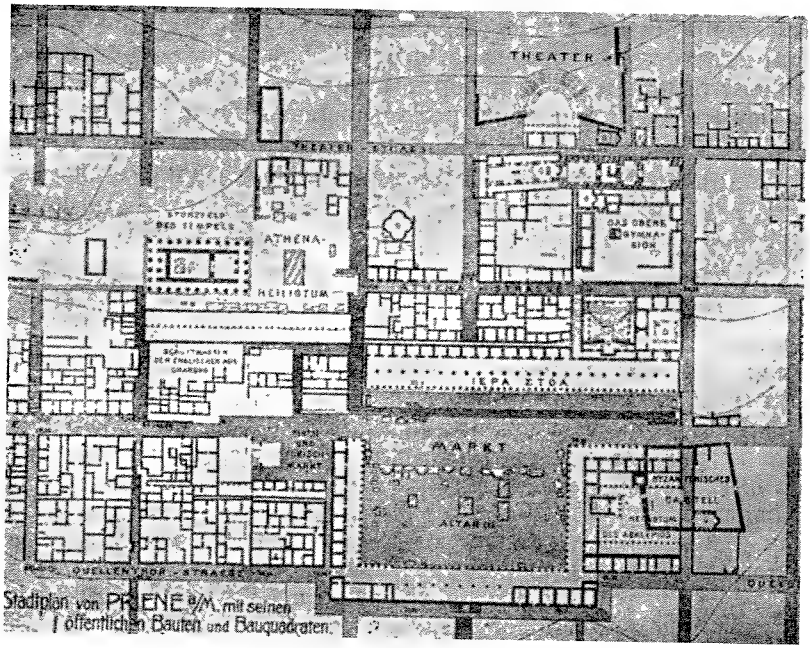


Рис. 117. Приена. Центральная часть города

зано от рынка глухими стенами и выходит на улицу за рынком. Мясной и рыбный рынок отделены и помещались на особой небольшой площади около главного рынка. Справа к главной рыночной площади примыкает святилище Асклепия — типичный эллинистический храмик в виде старого архаического простиля, окруженного с двух сторон портиками. Вход ведет с улицы и расположен асимметрично по отношению к храму. Портики святилища Асклепия тоже окружены рядом торговых помещений, которые отрезаны от храмового дворика глухими стенами и выходят на портики рынка и на улицы. К рынку примыкает здание городского совета, со скамьями, имеющими прямоугольную форму, и рядом с ним дом для главы города. Через улицу, ведущую к храму Афины, расположен второй гимнасий (более поздний), меньших размеров; а еще через улицу — театр, тоже вписанный в правильную уличную сеть, причем в данном случае задняя стена сцены выходила на улицу. По театральной улице, на один квартал правее, расположен большой перистильный дом, может быть гостиница. По той же улице на несколько кварталов левее стоит дом, изображенный на рис. 95 и 96.

Гораздо больше по размерам и важнее по своему значению, но меньше исследован, — Пергам, тоже в Малой Азии, который

дает хороший пример архитектурного оформления резиденции эллинистического монарха (рис. 118). Пергам замечателен своим амфитеатральным расположением, которое очень характерно для эллинистических городов и использовано в данном случае очень искусно. Основная схема та же, что и в Приене: внизу большая окруженная крепостными стенами площадка жилых кварталов около реки, наверху акрополь, на котором в Пергаме помещается дворец (рис. 99), состоящий из нескольких частей, построенных не одновременно и различных по форме. Значительные части пергамского дворца были снесены в римское время и заменены храмом Траяна, окруженным портиками (рис. 119). Рядом с дворцом, главные части которого были придвинуты к стене акрополя, помещалась большая публичная библиотека. Кроме знаменитой Александрийской библиотеки, публичные библиотеки были в большинстве наиболее крупных эллинистических городов, что было связано с особым покровительством, которое оказывали эллинистические монархи поэтам, писателям и ученым. Поэтому такие библиотеки обычно были тесно связаны с дворцами. Рядом с пергамской библиотекой помещался более старый храм Афины, который в эллинистическую эпоху был окружен с трех сторон двухъярусными портиками, так что при взгляде снизу периптер вырисовывался на фоне портиков и был им совершенно подчинен, а для зрителя, находящегося около храма, открывался вид вдаль, и пространство двора вокруг храма воспринималось как часть пространства природы. В V веке масса периптера господствовала над пространством природы, в пергамском святилище Афины и аналогичных эллинистических композициях пространство дворика, господствуя над массой храма, читается как незначительный фрагмент бесконечного пространства природы. Портики храма Афины на акрополе непосредственно примыкают к стенам акрополя, в который с этой стороны ведут незначительные по своему архитектурному оформлению ворота.

Очень удачно архитектор Пергама связал нижний город, где расположены жилые кварталы, с акрополем, на котором стоит дворец, библиотека и храм, при помощи расположения ряда общественных зданий на ступенчатых террасах (рис. 119). Низ и верх связываются друг с другом огромным театром, занимающим значительную часть склона акрополя. С театром связана большая узкая и длинная терраса, обрамленная с двух широких сторон портиками, а с одной из узких сторон — маленьким храмиком. К этой площадке, служившей главным фойе, примыкают, все больше опускаясь, нижняя и самая нижняя террасы, обе меньше первой. Ниже стен акрополя, но выше верхней террасы те-

Рис. 118. Пергам

атра, стоял на значительной площадке знаменитый пергамский алтарь, рельефы которого сохранились довольно хорошо. Роскошно оформленные алтари, подобные пергамскому, который является самым пышным из них, очень типичны для эллинистической эпохи и ее функционализма, который и в культовом зодчестве выделяет и особенно богато оформляет алтарь, предназначенный для сжигания на нем жертвы, в противоположность классической эпохе, которая в своей культовой архитектуре обращала главное внимание на монументальный храм, обрамлявший монументальную статую. Еще несколько ниже алтаря Зевса расположена рыночная площадь с проходящей сквозь нее дорогой к алтарю Зевса и акрополю и с маленьким храмиком на ней. Жилые кварталы нижнего города исследуются за последнее время, они имели форму правильных одинаковых прямоугольников. Композиция ступенчатого склона акрополя в Пергаме еще обогащалась для зрителей снизу тем, что многие площадки возведены отчасти на субструкциях, которые производили впечатление сложных и дорого стоящих инженерных работ. По сравнению с классической эпохой в эллинистическое время инженерия имеет гораздо больше значения в архитектуре.

К сожалению, до сих пор неизвестны планы Александрии, Антиохии и других значительных эллинистических городов.

Очень интересны города в греческих колониях на юге СССР. Известна распланировка значительной части Херсонеса, в котором, однако, пока еще трудно разобрать отдельные строительные периоды. Систематическое исследование в течение долгих лет ведется в Ольвии. Интересны открытые недавно около Севастополя части города, правильно распланированного, но состоящего из больших участков-усадеб с домиками посередине.

В окрестностях городов располагались виллы более или менее крупных землевладельцев (ср. стр. 290).

Gerkan von A. Griechische Städteanlagen. Berlin-Leipzig, 1924; Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, herausgegeben von *Th. Wiegand.* Forschungen in Ephesos, veröffentlicht vom Österreichischen Archaeologischen Institut. Wien, I, 1906, II, 1912, III, 1923; *Keil I.* Führer durch Ephesos. Wien, 1932; *Wiegand-Schrader.* Priene. Berlin, 1904; *Humann, Kohte, Watzinger.* Magnesia am Mäander. Berlin, 1904; Altertümer von Pergamon 1885 слл. (VI, 1923), Führer durch die Ruinen von Pergamon. Berlin, 1923; *Bohn.* Altertümer von Aegae, 1889; *Ростовцов М.* Эллинистически-римский архитектурный пейзаж. II. 1908; *Dragendorff* (Rhein. Jahrb. CXIII); *Фармаковский Б.* Ольвия, 1915; *Гришевич К.* Иллюстрированный путеводитель по Херсонесу Таврическому. Севастополь, 1926; *Гришевич К.* Северо-восточные части Херсонеса Таврического, 1931; *Thiersch.* Pharos. Leipzig, 1909; *Gerkan von A.* Der Altar des Artemis-Tempels in Magnesia am Mäander. Berlin, 1929. О плане Александрии см.: *Noack E.* (Athenische Mitteilungen), 1900, и *Ansfeld* (Rhein. Museum), 1900.

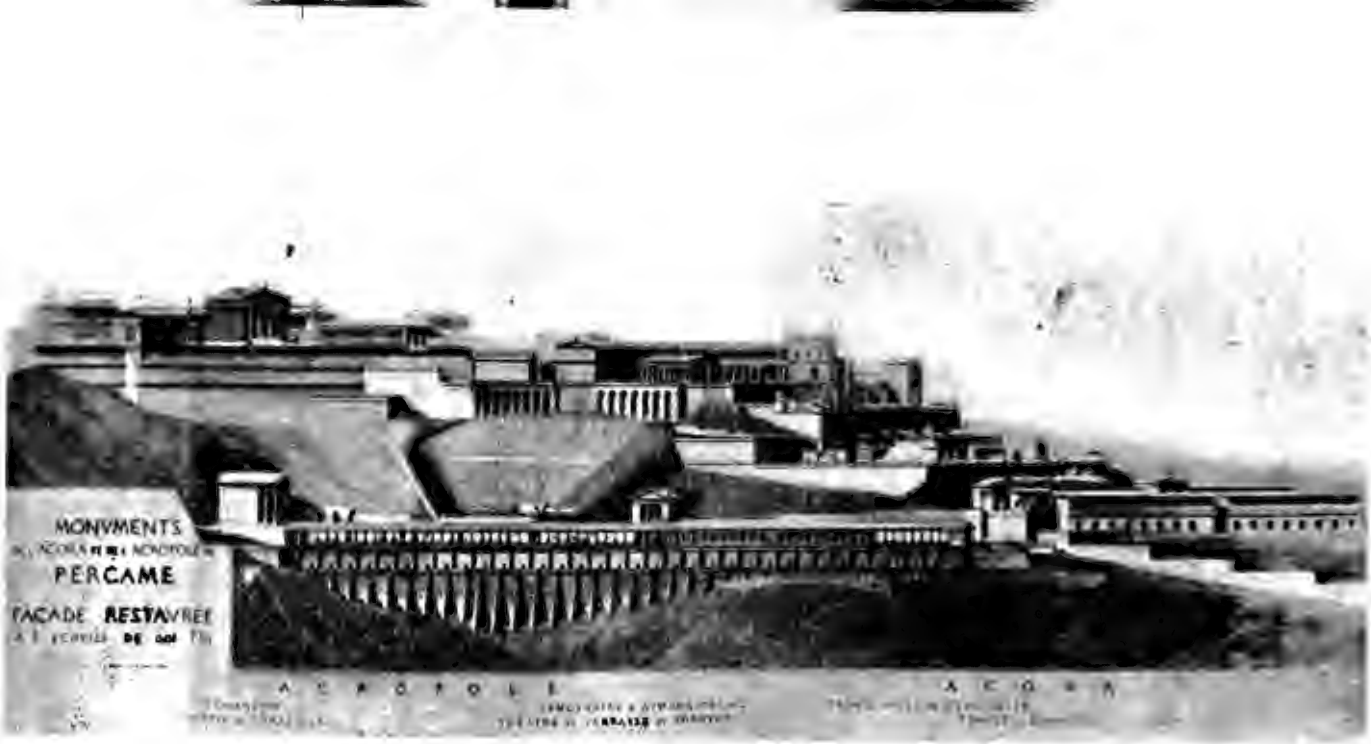


Рис. 119. Пергам. Реконструкция общего вида

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В маленьких греческих городах-государствах была основана архитектура в современном смысле слова: она отделилась от религии и нашла свою специфическую область. Зачатки этого процесса наблюдаются еще в восточных деспотиях, особенно в Египте.

Главным созданием греческого зодчества является архитектурный ордер (рис. 120), при помощи которого оно перекроило наружные массы восточно-деспотических зданий по человеческой мерке.

В основе классической греческой архитектуры V века лежит образ монументализированного человека-героя, в основе эллинистической архитектуры III и II веков — индивидуализированный человек. В классическую эпоху была разработана на основе физической структуры человека монументальная архитектурная форма, в эллинистическую эпоху развился своеобразный функционализм в архитектуре мировых городов.

В классическую эпоху ведущим архитектурным типом был периптер, в эллинистическую эпоху — перистиль. В наружной галерее периптера, а еще больше во внутренней галерее перистиля зародилась идея этажа, который сложился окончательно только в XV веке, в эпоху Ренессанса в Европе.

* * *

Контраст между архитектурой восточных теократических деспотий и зодчеством греческих рабовладельческих государств очень велик, и мы вправе говорить, что вся последующая архитектура Европы строится на достижениях греческой архитектуры и основывается на греческом ордере, на греческой колонне. Тем не менее различие между греческой архитектурой, с одной стороны, и архитектурой феодализма и эпохи первоначального накопления в Европе, с другой стороны, тоже очень велико и существенно. Если мы идем от деспотического Востока, то нам кажется, что греческое зодчество ближе к архитектуре Европы. Но при взгляде на греческую архитектуру с точки зрения ренессанса — первого стиля европейской буржуазии, развивающейся в недрах феодальной формации, — оказывается, что в греческой архитектуре есть еще много черт, сближающих ее с деспотическим Востоком. Для греческой архитектуры (это относится ко всей греческой культуре) характерно ее промежуточное положение между зодчеством Востока и Европы.

Европейский феодализм развился в результате разложения античных торгово-рабовладельческих государств. Их наследие, ко-

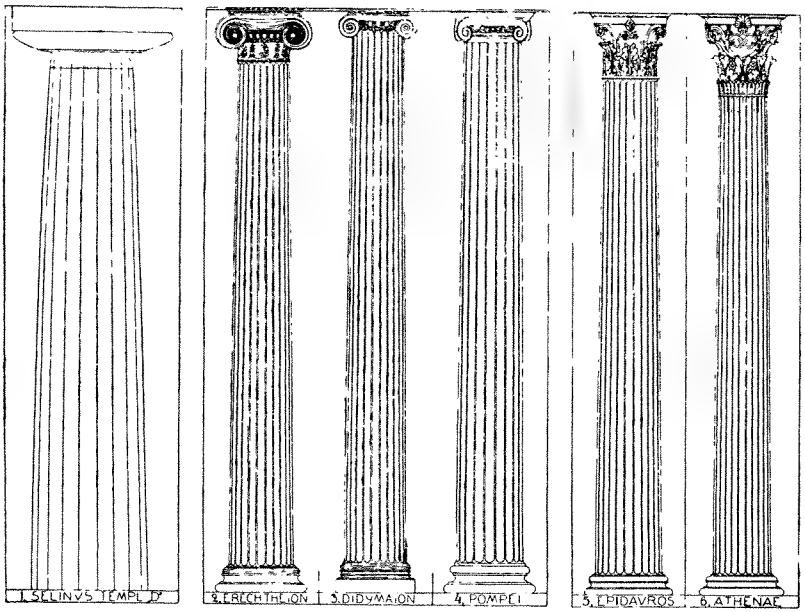


Рис. 120. Сопоставление колонн трех ордеров, взятых в одной высоте. Схема Рончевского

торого не знали восточные деспотии, использовал европейский феодализм. С другой стороны, в недрах европейского феодализма зародилась и начала развиваться буржуазия, которая создала свой взгляд на архитектуру и ее формы. И ренессанс, стиль флорентийской буржуазии XV века, и последующие архитектурные стили использовали архитектурное наследие рабовладельческих Греции и Рима. Но формы греческой архитектуры повлияли на архитектуру Ренессанса не непосредственно, а только через промежуточную стадию римской их интерпретации, которая, как мы увидим ниже, сильно их изменила. Вместе с тем классовый субъект архитектуры Ренессанса совершенно другой, чем классовый субъект греческой и римской архитектуры (в одном случае буржуазия, в другом — рабовладельцы), поэтому естественно ожидать, что, при всем использовании Ренессансом античного наследия, архитектура Ренессанса все же в корне отлична от греческого и римского зодчества.

Промежуточное положение греческой архитектуры между деспотическим Востоком и буржуазным Ренессансом очень ярко проявляется в основном архитектурном типе классической Греции. Уже в архаический и классический периоды в Греции произошел сдвиг в сторону освобождения архитектуры от религии.

Уже в греческом периптере V века архитектурная форма нашла свой спецификум и собственный самостоятельный язык. Но все же в то время ведущую роль играли еще храмы. Как ни выделять и ни подчеркивать их общественную роль, они все же были культовыми зданиями. И только в Ренессансе ведущей формой стал дворец, который лег в основу всей последующей архитектуры Европы и в том числе и наших домов. Правда, в эллинистическую эпоху центр тяжести был перенесен на светские здания. Но все они очень сильно отличаются от европейских домов, и не греческий дом, а дом эпохи Ренессанса лег в основу последующей жилой архитектуры Европы. И в ренессансном дворце перистильный двор составляет центральную часть его, но решающий сдвиг состоял в эпоху Ренессанса в создании нового замкнутого внутреннего пространства и в монументальном оформлении дома вовне. И общественные здания эллинистической эпохи, главным образом театры, отличаются от общественных зданий Европы XVI—XVIII веков тем, что в них еще нет замкнутого внутреннего пространства.

Именно в разрезе композиции пространства лежит та грань, которая отделяет архитектуру Греции от зодчества Ренессанса. Греческая архитектура, как классической, так и эллинистической эпохи, целиком основана еще на понимании внутреннего пространства здания как части пространства природы, характерном и для архитектуры восточных теократических деспотий. Дворец Ренессанса XV века (рис. 381) в дальнейшем развитии мировой архитектуры является узловым пунктом огромной важности, который можно сравнить только с греческим периптером V века. Сопоставление с дворцом Ренессанса показывает, что греческая архитектура еще не овладела внутренним пространством: это ставит границы ее формообразованию. Периптер V века основан на бесконечном пространстве природы, из которого он вырастает, хотя колоннада и противопоставлена окружающему. Внутренность периптера повторяет его наружную композицию и сама составляет часть пространства природы, отделенная от него только перегородками. Стены целлы охарактеризованы именно как перегородки: расположенные за колоннадами, они являются лишь элементом постепенного перехода пространства природы во внутреннее пространство целлы. Колоннада отделяет здание от окружающего, являясь границей между массами здания и пространством природы. Но эта граница не окончательная, так как пространство природы ее до известной степени прорывает, вливаясь между колоннами внутрь. Поэтому пространство наружного обхода периптера является промежуточной сферой, связывающей внутреннее пространство

с наружным. То же построение повторяется и внутри целлы, благодаря чему создается еще промежуточный слой между наружным и внутренним пространством, еще теснее связывающий их между собой. Стена находится между всеми этими промежуточными слоями, благодаря чему очень сильно ослаблена ее ограничивающая способность. Роль стены сводится к функции перегородки в пределах однородного пространства природы: смягчается самая противоположность наружного и внутреннего. С такой композицией очень сильно контрастирует рустованный фасад флорентийского дворца XV века (рис. 381). Он отделяет комнаты от улицы и резко противопоставляет внутреннее пространство наружному. По сравнению с этим внутренность целлы классического периптера кажется, несмотря на огромные различия, все же похожей на внутренность легких китайских домиков в том отношении, что в обоих случаях архитектурная композиция целиком базируется на пространстве природы (ср. т. I), в то время как дворец Ренессанса противопоставляет оформленное внутреннее архитектурное пространство бесформенному пространству природы. И эллинистический перистильный дом оформляет только часть пространства природы, отделяя комнаты перегородками от перистиля, что относится и ко всем другим зданиям, в которых внутренние пространства развиваются из перистиля: их комнаты являются как бы уголками двора. Особенно ясно пространство природы как основа архитектурной композиции проявляется в театральных и других аналогичных зданиях. Они не имеют ни перекрытия, ни ограниченного со всех сторон пространства.

Создание замкнутых внутренних пространств находится в зачаточном состоянии. Оно проявилось отчасти только в таких произведениях, как мистериальный храм в Элевсине и эллинистические крытые залы заседаний амфитеатрального типа. Но и в них центральная световая возвышенная часть сближает композицию внутреннего пространства с открытым двором. Эти закрытые здания, воспроизводящие структуру сооружений перистильного или амфитеатрального типа, воспринимаются скорее как здания открытого типа, только закрытые сверху для защиты от непогоды. Сходный характер имеет и целла классического периптера, что доказывают также и гипетральные храмы.

Пространство комнат, окружающих перистиль, имеет до известной степени пещерный характер, что выражается в отсутствии окон и в постепенном сужении и затемнении пространств, окружающих перистиль, в сторону периферии. Пещерный характер отличает более значительные внутренние пространства в архитектуре восточных деспотий. Пространство пещеры тесно свя-

зано с пространством природы, которое оно дополняет. Так, например, египетский храм Нового царства, или храм буддийского периода в Индии, или критский дворец имеют пещерное пространство. Эллинистический перистиль отдаленно напоминает в этом отношении световой двор и группирующиеся вокруг него комнаты критского дворца (рис. 14) или даже египетского дома.

Архитектура окончательно разрывает с пространством природы только в буржуазном флорентийском дворце XV века. В центре внимания греческой архитектуры находится разработка наружной массы здания, которую она при помощи созданного ею ордера перекроила по человеческой мерке.

В заключение необходимо сказать несколько слов о понятии классического. Им пользуются в разных смыслах, особенно же для обозначения: 1) высшего достижения любого архитектурного стиля (в этом смысле говорят о классическом периоде китайской, индийской, персидской, готической, барочной и любой другой архитектуры); 2) для обозначения, кроме самой греческой архитектуры, еще и всякой архитектуры, основывающейся на греческой, т. е. также и римской, архитектуры Ренессанса, французской архитектуры эпохи Людовика XIV, французской архитектуры 70-х и 80-х годов XVIII века; 3) только греческой архитектуры V века, эпохи Перикла, в Афинах. Выше понятие классического употреблялось только в этом последнем смысле, чтобы оттенить ту непревзойденную полноту и совершенство архитектурных образов, которые были достигнуты в этот небольшой период времени в Афинах. Исключительное обаяние, которое производила эта архитектура на все, и притом очень различные между собой, последующие эпохи, в значительной степени основывается на гармоническом сочетании самых различных противоположностей, органическое объединение которых стоит в связи с промежуточным положением греческой рабовладельческой культуры между деспотическим Востоком и буржуазным Западом.

АРХИТЕКТУРА РИМА

ВВЕДЕНИЕ

Очень распространено совершенно ложное мнение, что римская архитектура была эклектичной, что она не создала почти никаких новых ценностей и жила главным образом заимствованиями из Греции. При этом обычно хвалят в римлянах их практическую сметку, организаторские способности, военную доблесть, но добавляют, что в области духовной культуры они сами были побеждены окончательно покоренными ими в 146 году до н. э. греками.

Римская архитектура создала очень много нового и имеет сама по себе огромное значение для истории мировой архитектуры. Греческая и римская архитектуры тесно связаны между собой, так как и Рим был рабовладельческим государством, в котором тоже господствовал торгово-промышленно-рабовладельческий класс. Правда, в ранний период развития Римской империи влияние греческой архитектуры было настолько сильно, что для этого времени нужно скорее говорить об эллинистической архитектуре на почве Италии, так как самостоятельные римские черты вырисовываются еще очень слабо. Но с превращением Рима в последней четверти I века до н. э. из демократической республики в монархию вся римская культура и вся римская архитектура приобретают свое ярко выраженное самостоятельное лицо. Центр всей культурной жизни переносится в столицу гигантской мировой империи, где складываются главные архитектурные направления и стили, где скрещиваются между собой основные архитектурные идеи. Как мировой культурный центр Рим наследует положение эллинистической Александрии и классических Афин. Конец I века и II век н. э. являются порой наибольшего блеска Римской империи и наивысшего расцвета ее архитектуры. И в это же время уже зарож-

дается и все сильнее начинает развиваться процесс феодализации Римской империи, который особенно усилился после грандиозного экономического кризиса, разразившегося в III веке. В начале IV века, когда христианство стало государственной религией, процесс феодализации уже сильно продвинулся вперед. Но закончился он только в VI веке, в эпоху окончательного оформления Византийской империи — феодально-теократической (основанной на религии) монархии, которая стала непосредственной преемницей рабовладельческого Рима. Уже в конце III века Римская империя была разделена на две половины — западную и восточную, — причем восточная половина все росла и увеличивалась, пока она не подчинила себе пришедшей постепенно в силу ряда причин в полный упадок западной половины Римской империи. Византийская империя является первым государственным образованием европейского феодализма. Взаимное соотношение греческой и римской архитектуры особенно ясно проявляется в том, что уже в I веке, а особенно во II веке н. э., зодчество всего бывшего греческого Востока является отражением, с известными местными вариациями, тех направлений и тенденций, которые из Рима радиально распространяются по всей империи. Еще в IV веке Рим играет в области архитектуры ведущую роль. Но уже в V веке начинает выдвигаться новая мировая столица, преемница Рима — Константинополь на Босфоре, который, начиная с VI века, становится ведущим в области архитектуры. Теперь уже влияние Константинополя распространяется во все стороны и проникает до самых отдаленных углов Византийской империи, не говоря уже об Италии, наиболее передовая архитектура которой в это время целиком зависит от Византии.

Римская архитектура представляет для нас совершенно особый интерес, потому что это первый пример всестороннего использования греческого архитектурного наследия. Римскую архитектуру можно назвать «первым Ренессансом», так как она представляет собой адекватное понимание и творческую переработку греческой архитектурной мысли, ее преодоление и движение вперед по пути прогрессивного развития мировой архитектуры. Я подчеркиваю это в противоположность некоторым восточным странам, которые тоже приняли греческое и римское архитектурное наследие, но не пошли дальше по большому пути развития мирового зодчества, а перетолковали греческое и римское наследие с точки зрения идеологических предпосылок восточно-деспотического государства, каковыми они и были. Сюда относится главным образом персидская и мусульманская архитектура. Очень характерна мечеть в Кордове (рис. 379), в ко-

торой колонна, заимствованная в конечном счете из греческой архитектуры, утеряла самое основное свойство греческой колонны — образ человеческой индивидуальности — и, подобно подпорам в восточно-деспотической архитектуре, совершенно растворяется в лесе колонн, теряясь в грандиозном целом (см. стр. 522 сл.). В противоположность этому римская архитектура строит дальше на фундаменте, заложенном греками. Это движение вперед сказывается уже в том, что в Риме греческий ордер пережил третью фазу своего развития. Первую фазу мы наблюдали в классический период, когда зритель мысленно сливался с монументальной колонной, вторую фазу — в эллинистическое время, когда ордер давал раму вокруг реального человека. Но в обоих случаях ордер свободно стоял в окружающем его пространстве. Уже в эллинистическую эпоху встречаются отдельные довольно редкие примеры, когда ордеры приставлены к сплошным стенам. Но при этом обыкновенно главный акцент лежит все же на самом ордере, а стена понимается как заполнение пространства между колоннами (отдельные случаи этого мы знаем даже еще в классическую и архаическую эпохи). И только в Риме последовательно проводится совершенно новое понимание греческого ордера: он расчленяет массу, которая спорит по своему значению с ордером, а в некоторых случаях становится важнее его.

Для Рима характерен гораздо более крупный размах строительства, чем в Греции. По сравнению с маленькими греческими зданиями римские сооружения кажутся грандиозными. По размерам они напоминают произведения восточно-деспотической архитектуры. Однако в своем назначении и формальной трактовке они продолжают греческую архитектуру. Все же Рим перенимает некоторые идеи и из восточно-деспотической архитектуры. В Риме впервые намечается синтез принципов восточно-деспотического и греческого зодчества. В римской архитектуре восточный количественный стиль повышается при помощи греческого наследия на ступень выше путем очеловечения грандиозных масс.

В истории архитектуры Рим первый создал огромные общественные монументальные здания светского назначения, как амфитеатры, термы, базилики. Греческие монументальные здания носили характер культовый (храмы), а греческие светские общественные здания (театры и другие) не были монументальными.

Но особенно важным для всего дальнейшего развития мировой архитектуры является открытие и разработка в римском зодчестве замкнутого внутреннего пространства. Греческий театр удваивают и поднимают над поверхностью земли в виде мо-

нументальной наружной массы — получается амфитеатр, Колизей, который имеет внутри всесторонне ограниченное пространственное ядро. В Пантеоне внутреннее пространство замыкается и сверху. В связи с новым пространственным ядром стоит художественная и техническая разработка в римской архитектуре массивной оболочки, которая его охватывает. Замечательно техническое и конструктивное изобретение римских архитекторов — бетонная техника, называемая «конкретная система».

От внутреннего пространства римского зодчества начинается новая большая линия архитектурного развития, которая ведет через византийскую и романо-готическую архитектуру к Ренессансу. Однако внутреннее пространственное ядро в римской архитектуре еще носит характер неоформленности. Архитекторы Рима еще не справляются с открытым ими внутренним пространством. Путь до Ренессанса еще очень далек. Внутреннее пространство в римской архитектуре еще не вполне отделяется от пространства природы, композиция наружных масс продолжает играть большую самостоятельную роль. Прежде чем оно превратилось в очеловеченное внутреннее пространство Ренессанса, открытое римлянами внутреннее пространственное ядро было феодализировано в византийской и готической архитектурах, наполнивших его религиозно-мистическим содержанием.

Durm J. Die Baukunst der Etrusker und Römer. Stuttgart, 1905; *Choisy A.* L'art de bâtir chez les romains. Paris, 1876; *Rivoira G.* Architectura romana. Milano, 1921; *Он же.* Roman architecture. Oxford, 1925; *Anderson W., Spiers R.* The architecture of ancient Rome. New York, 1927; *Strong E.* Art in ancient Rome, I, II. London, 1929; *Desgodetz A.* Les édifices antiques de Rome. Paris, 1682, 1693, 1779; *Canina L.* Gli edifici di Roma, 1849–1852; *Petersen E.* Vom alten Rom. Leipzig, 1927; *Grenier A.* Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art. Paris, 1925; *Ончевский К.* Художественные мотивы в древнем римском зодчестве. I. Детали ордеров. Плоские покрытия. Рига, 1905; *Он же.* О римских потолках // Известия Акад. ист. матер. культуры, 1, 1921; *Ronczewski K.* Gewölbaechmuk im römischen Altertum. Berlin, 1903; *Töbelmann.* Römische Gebälke. Heidelberg, 1923; *Swoboda K.* Römische und romanische Paläste. Wien, 1924; *Weickert.* Das lesbische Kymation. Leipzig, 1913; *Gusman P.* L'art décoratif de Rome, de la fin de la République au IV-e siècle. Paris, 1909; *Ronczewski K.* Variantes des chapiteaux romains (Annales de l'Université de Latvie, VIII), 1923; *Benndorf O.* Antike Baumodelle (Jahreshefte des österreichischen archaeologischen Instituts, V), 1902; *Voigt M.* Die römischen Baugesetze (Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften in Leipzig, Philolog.-Hist Klasse, 45), 1903.

* * *

Часто преувеличивают значение для римской архитектуры зодчества этрусков — народа, жившего в Италии до римлян и владевшего частью будущих римских земель на почве Италии.

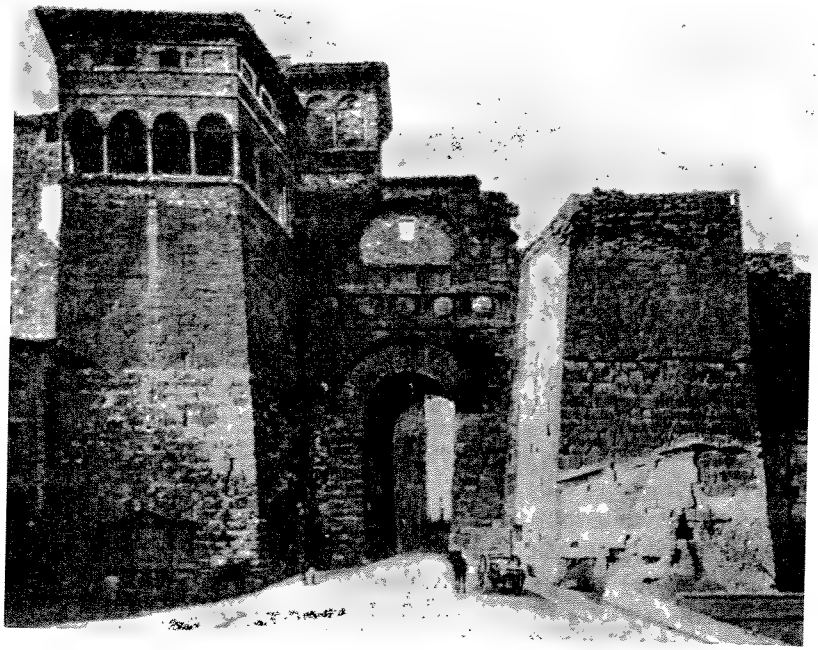


Рис. 121. Перуджа. Городские ворота

Все же римская архитектура заимствовала (и в строительстве жилищ, и в постройке храмов) некоторые формы этрусской архитектуры, что особенно заметно в раннем периоде римского зодчества. Часть этих форм прочно вошла в строительную практику римлян и надолго в ней удержалась.

Происхождение этрусков до сих пор не выяснено. Известно только, что они связаны с Востоком и, может быть, пришли из Малой Азии. Их архитектура своими корнями уходит в архитектуру деспотического Востока. Вместе с тем этрусская архитектура (как и вся этрусская культура) находится под сильным влиянием греческой архитектуры. Этруски постоянно соприкасались с цветущими греческими колониями Южной Италии, которые не могли не оказать на них воздействия, так как этруски стояли на гораздо более низком культурном уровне. Расцвет этрусской культуры относится к 800—400 годам до н. э. Памятников этрусской архитектуры сохранилось очень немного, и я выбрал только несколько наиболее характерных образцов. Так называемая арка Августа в Перудже (рис. 121) дает пример городских ворот, верхняя часть их надстроена много позднее (только после взятия города римлянами в 40 году до н. э.), но низ, точно не датированный, дает представление о

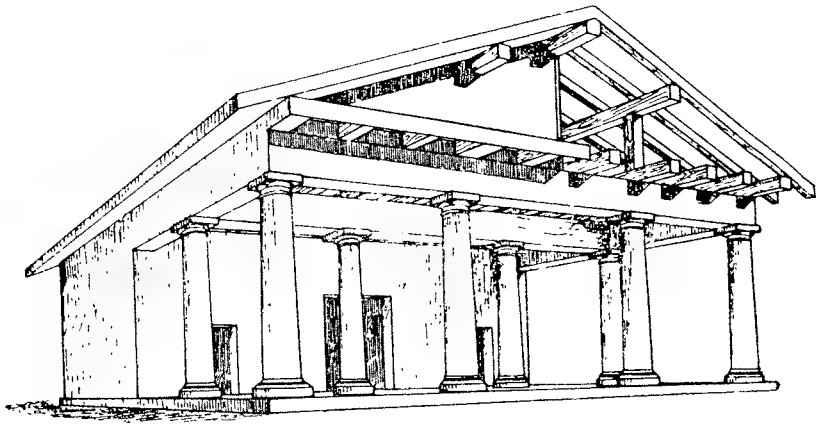


Рис. 122. Реконструкция этрусского храма

древнеэтрусском строительстве. Он сложен из хорошо отесанных квадров камня высотой около 0,5 м (из травертина-известняка в Тоскане) без связующего вещества, ряды кладки незначительными ступенями отступают кверху. Примыкающая городская стена сложена той же техникой. Горизонтальные швы идут правильными рядами, но ширина рядов кладки различная. Вертикальные швы по большей части наклонены, что напоминает египетскую кладку. Сужение вверх двух башен, обрамляющих городские ворота, делает их похожими на египетские пилоны. Таким способом подчеркнута массивность ворот. Пролет ворот был перекрыт сводом, что тоже очень характерно для этрусской архитектуры и что связывает ее с вавилоно-ассирийским зодчеством. Выделение массы и сводчатое оформление пространства напоминают последующую римскую архитектуру. Но это сходство настолько общо, что на нем трудно настаивать. Римская архитектура много позднее и совершенно самостоятельно подошла к массивной сводчатой архитектуре, и, кроме того, она непосредственно связана с зодчеством Малой Азии и Египта, которые вошли составными частями в Римскую империю. В этрусском зодчестве нет больших сводчатых зданий, которые хотя бы отдаленно напоминали грандиозные сооружения Рима.

Этрусский храм восходит к греческому храму, но очень сильно его перерабатывает и видоизменяет. Целла этрусского храма (рис. 122) очень невелика по сравнению с общей площадью, занимаемой храмом, она придвинута к задней части храма, которая ограничивается стеной целлы. Целлы с боков в некоторых случаях выступают наружу глухими стенами, которые огра-

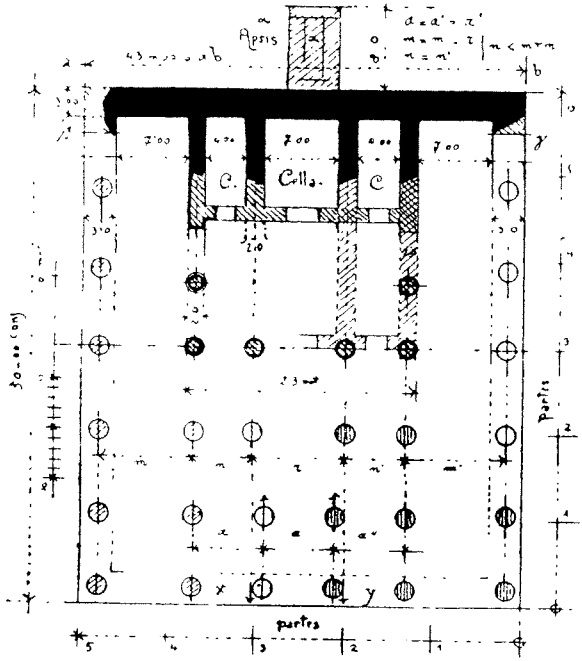


Рис. 123. Фалерия. Храм

ничивают с этих сторон наружные массы, в других случаях они отступают на одно деление плана назад перед колоннами. Колонны очень сильно расставлены, так что образуется огромный интерколумний. Расстояние между колоннами часто различное, но композиция целого всегда симметрическая. Колоннада этрусского храма развертывается главным образом в глубину перед целлой, так что весь храм распадается на отодвинутую назад целлу и глубокую колоннаду перед ней, равную по глубине целле. В тех случаях, когда колоннада и с боков продолжается перед целлой, расстояние между боковыми колоннадами и стенами целлы очень незначительно, так что сохраняется основное противопоставление в глубину пространства колоннады и массива целлы. Весь храм часто стоит на высоком постаменте, имеющем лестницу только спереди. Над колоннами помещался фронтон. Большинство этрусских храмов было деревянным, венчающие части обкладывались многочисленными терракотовыми плитками, обильно украшенными. Дерево в качестве материала объясняет большие расстояния между колоннами. Фундаменты этрусских храмов были найдены в Фалерии (рис. 123), Марцаботте, Флоренции и других местах. Этрусский

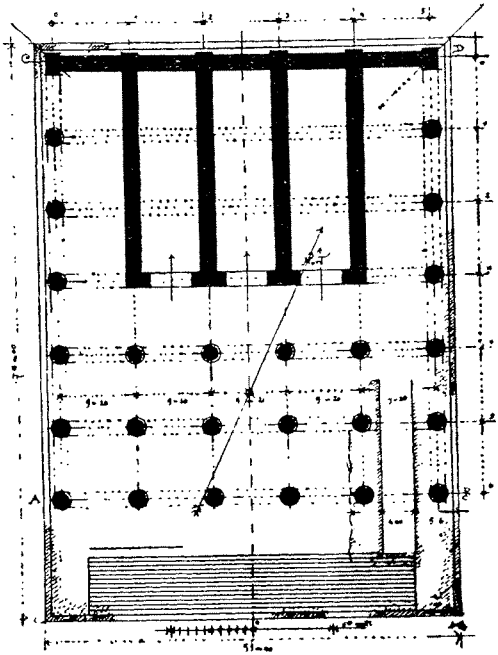


Рис. 124. Рим. Храм Юпитера Капитолийского

храм подробно описан у Витрувия, римского теоретика конца I века до н. э. Основной чертой этрусского храма является выделение лицевой стороны в противоположность к другим.

С этим связаны главные особенности этрусского храма: единственный фронтон спереди, высокий подиум (постамент) с лестницей только спереди, отодвигание целлы назад. Главный храм в Риме, построенный в конце VII — начале VI века на Капитолийском холме (рис. 124), имел форму этрусского храма, которая сильно повлияла на последующие римские храмы, особенно республиканского периода и первого времени империи. Что касается самого этрусского храма, то его исходным пунктом был греческий храм; попытки доказать самостоятельность развития этрусского храма, независимо от греческого зодчества, не убедительны. Этрусский храм представляет собой своеобразное и неизвестное в самой Греции развитие ранних форм греческого храма, еще тесно связанных с мегароном (рис. 13), для которого ведь тоже очень характерно выделение лицевой стороны.

Греческое влияние сказывается в этрусской монументальной архитектуре особенно ясно в ордерах и отдельных их частях. В найденных на почве древней Этрурии архитектурных фрагмен-

тах имеются части, характерные для всех трех ордеров, но все формы сильно искажены, особенно в пропорциях, так что можно скорее догадаться о происхождении форм по отдельным мотивам, както: триглифы, волюты и т. д. Предметы художественной промышленности сильно отражают формы этрусской монументальной архитектуры. Витрувий говорит об особом тосканском ордере, который в качестве самостоятельного ордера присоединяется к трем греческим ордерам. Указания Витрувия не вполне сходятся со свидетельствами памятников, но необходимо выделить в качестве самостоятельного ордера тосканский ордер, сложившийся на основе дорического ордера, но тем не менее представляющий собой настолько самостоятельный его вариант, что он заслуживает особого названия. Колонна тосканского ордера (рис. 125) вовсе не имеет каннелюр, стоит на профилеванной базе и отличается особой капителью, которая состоит из основных элементов дорической капители, но усложненных незначительными промежуточными обломами. Иногда в тосканских колоннах наблюдается также утрированная припухлость энтазиса. О формах антаблемента Витрувий ничего не говорит, но некоторые памятники указывают на то, что в нем к дорическим элементам часто присоединялись ионические. Тосканский ордер имеет в целом очень своеобразную форму, для которой особенно характерны стволы колонн без каннелюр. Он вошел в последующие архитектурные стили.

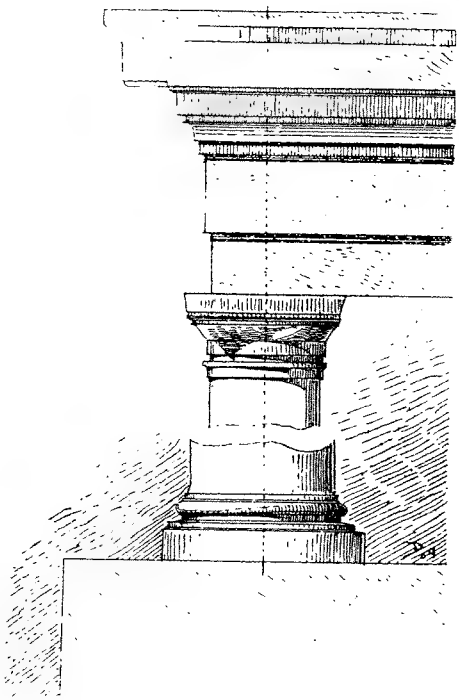


Рис. 125. Образец тосканского ордера

Для римской архитектуры важен и этрусский дом. Как это часто бывает в истории архитектуры, формы жилой архитектуры этрусков, в силу их легкого и недолговечного характера, сохранились еще хуже, чем формы их монументальной архитектуры. Все же на основании целого ряда данных можно утверждать, что центральной частью этрусского дома был атрий, т. е. главное прямоугольное помещение, перекрытое, правда, кров-

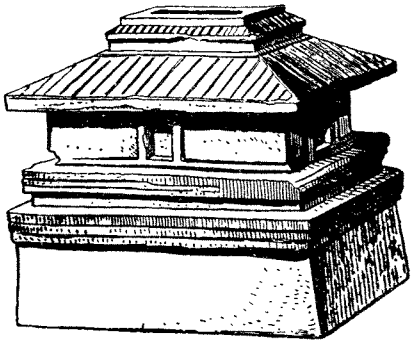


Рис. 126. Погребальная урна из Кьюзи

лей, но с прямоугольным отверстием в потолке и бассейном той же формы под ним, в который стекала дождевая вода. Крыша была наклонена в сторону центрального отверстия в ней, называемого комплювиум, благодаря чему вода со всей крыши в гораздо большем количестве стекалась в бассейн — имплювиум. Атрий со всех сторон был окружен комнатами, выходившими на него дверями; из них две комнаты, последние по обеим сторонам атрия, считая от входа, не имели вовсе стен в сторону атрия, так что атрий расширялся в обе стороны. Каждая из этих открытых комнат, напоминающих экседры эллинистического перистильного дома, называлась ала (ala — крыло), обе вместе — але (alae — множественное число от ala). В середине противоположной стороны атрия помещался вход, который прямым коридором соединялся непосредственно с атрием. Прямо против входа, на противоположной стороне атрия, находилась главная комната — таблинум (tablinum), ограниченная стенами только с двух сторон и почти совершенно открытая как в сторону атрия, так и в сторону небольшого садика, помещавшегося за домом. Наружные стены дома были глухими и лишенными отверстий.

Трудно сказать, насколько эта картина в своих деталях верно передает устройство древнего этрусского дома, так как она основана на тексте Витрувия и на наиболее архаических домах засыпанного Везувием в 79 году города Помпеи, около Неаполя в Южной Италии. Однако ряд памятников этрусского искусства доказывает, что эта система, в общих чертах по крайней мере, действительно характерна для древнеэтрусского жилого дома. Сюда относятся прежде всего погребальные урны, воспроизводящие в малом виде жилье, особенно, например, урна из Кьюзи (рис. 126). Погребальные урны, предназначенные для хранения пепла сожженных мертвых, стремятся воспроизвести дом умершего — этот ход мыслей типичен для многих погребальных сооружений не только у этрусков. Урна из Кьюзи имеет в середине крыши отверстие комплювиума, но скаты крыши понижаются наружу. Это стоит в связи с тем, что в данном случае изображен свободно стоящий дом, в то время как городские дома, тесно придвинутые друг к другу и имеющие общие стены, по необхо-

димости должны были наклонять скаты крыши внутрь. Трудно, однако, на основании внешнего вида урны из Кьюзи сделать заключение о внутреннем устройстве дома, который она изображает. Другим источником для суждения об устройстве этрусских домов являются хорошо сохранившиеся этрусские погребальные камеры, вытесанные в скалах, которые уже в больших размерах воспроизводят внутренность жилых домов, дополняя показания погребальных урн. Так, например, в ряде погребальных камер в Вульчи показано отверстие комплювиума, причем ясно видно, что воспроизведены деревянные балочные конструкции потолка и крыши.

Вопрос о происхождении атрия остается нерешенным и спорным, точно так же как и происхождение самого названия. Наиболее убедительна теория, которая связывает отверстие комплювиума с дымоходами курных домов. Таким образом атрий сближается с мегароном. Вспоминается также перекрытие армянского крестьянского дома, очень древнее и вместе с тем сохранившееся до сих пор, в котором потолок образован путем последовательного срезывания углов диагональными балками. По своей архитектурной композиции дом с атрием является таким же, как и перистильный дом, южным домом, с господствующим в нем пространством природы, с которым тесно связаны внутренние помещения отдельных комнат. Атрий вошел в качестве существенной составной части в римский дом; например, он широко распространен в Помпеях.

Римская архитектура заимствовала из этрусской архитектуры некоторые формы. Речь идет не только об архитектурных типах, как, например, храм или жилой дом с атрием. Необходимо отметить сходство римской архитектуры с этрусской и в общих композиционных принципах. Так, круглое отверстие в центре купола Пантеона отдаленно напоминает комплювиум атрия; противопоставление переднего портика и отодвинутой назад главной массы того же Пантеона предвосхищается аналогичным противопоставлением переднего сквозного портика и задней массивной целлы в этрусском храме; массивный сводчатый стиль римских зданий напоминает ворота в Перудже и другие аналогичные сооружения этрусков. Все же это сходство не нужно переоценивать.

Ducati Ð. Storia dell'arte etruska. Firenze, 1927; *Durm J.* Die Baukunst der Etrusker und Römer. Stuttgart, 1905; *Karo G.* Altetruskische Baukunst (Die Antike I); *Studnicska F.* Das Wesen des Tuskanischen Tempelbaus (Die Antike, IV), 1928; *Behn F.* Haussurnen. Berlin, 1924; *Bryan W.* Italic hut urns (Papers and Monographs American Acad. Rome, 4); *Messerschmidt F.* Nekropolen von Vulci. Berlin, 1930.

I. РАННЕРИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

1. Эллинистический Рим

Рим был втянут в круг эллинистической культуры, которая в гораздо большей степени, чем культура этрусков, наложила свой отпечаток на первый период римской архитектуры. В этом отношении Рим тоже пошел по пути этрусков, которые уже гораздо раньше находились под влиянием греков. Однако в Риме эллинистическое влияние было гораздо сильнее, особенно с того момента, как Рим подчинил себе во II веке до н. э. территорию бывшей Греции и эллинистических государств. Во II и I веках до н. э. эллинистическая культура продолжает развиваться на Востоке, но центр жизни все больше и больше переносится в Рим. В Риме работает множество греческих архитекторов.

Архитектура Греции II и I веков до н. э. сильно видоизменяется и заимствует новые формы на Востоке. Очень характерна так называемая башня Ветров в Афинах (рис. 127 и 128), построенная около 100 года до н. э. Андроником из сирийского города Кирроса. Башня вмещала водяные часы и названа по наружным рельефам, изображающим ветры. Она прикрыта внутри двадцатью четырьмя клинообразными камнями, которые опираются, повышаясь, на центральный замковый камень, образуя конструкцию, напоминающую свод. Несущая кровлю стена является главным элементом наружной художественной композиции, что сильно отличает здание от разложенных при помощи ордера наружных масс классических и эллинистических греческих зданий и предвосхищает стиль римской архитектуры. Воспоминание о периптере сохранилось в двух первоначально примыкавших к башне навесах на колоннах над входными дверями. Но колонны навеса в башне Ветров совершенно подчинены гладким поверхностям стен, которые не имеют даже пилястр на углах. Восточной чертой является также цилиндрическая пристройка к восьмигранной башне, содержавшая резервуар для воды. Криволинейные формы в очень слабой степени просачивались в греческую архитектуру из восточной архитектуры, начиная уже с архаической эпохи. Классические здания совершенно не знают криволинейных очертаний, которые наблюдаются в небольшом количестве в эллинистической архитектуре (апсида мистериального храма на о. Самофраке и др.). Восточные элементы башни Ветров объясняются между прочим происхождением ее строителя из Сирии.

Яркую картину жизни эллинистического города в Италии того времени дают Помпеи, засыпанные вместе с Геркуланумом и

Рис. 127. Афины. Так называемая башня Ветров

другими южноиталийскими городами вулканом Везувий в 79 году. Значительная часть Помпей раскопана и изучена очень подробно. Раскопанные кварталы производят огромное впечатление, так как посетитель точно ходит по улицам древнего города, входит в общественные здания и частные дома и на основании

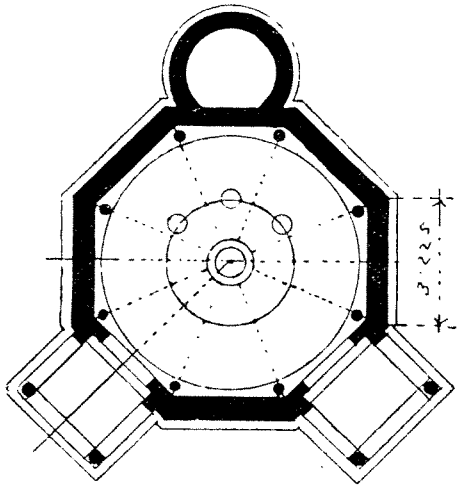


Рис. 128. Афины. Так называемая башня Ветров

развалин живо рисует себе город в целом и жизнь его обитателей. Писатель конца I — начала II века Плиний Младший в одном из своих писем дает нам, как очевидец, яркий рассказ ужасного извержения Везувия 79 года, погубившего столько людей и в том числе его собственного дядю, выдающегося естествоиспытателя.

Общий план Помпей (рис. 129) построен на основе Гипподамовой системы, но рисунок его геометрически правильной сетки кварталов сбит и точно приближен к системе восточного города с неправильными улицами. Это относится особенно к рисунку кварталов вокруг форума. И в Помпеях две более широкие главные улицы крестообразно пересекают сеть кварталов, соединяя друг с другом главные ворота окруженного стеной города. Главные общественные сооружения передвинуты на периферию к наружным стенам. Форум (этим именем римляне называли городские площади), окруженный многочисленными общественными зданиями и храмами, помещен недалеко от одних из второстепенных городских ворот; в противоположный восточный угол города отодвинут амфитеатр; около одних из главных ворот, ведущих на одну из главных улиц, сгруппированы два театра — большой, открытый, и рядом совсем маленький, крытый, — а рядом с ними находится треугольная площадь, обрамленная портиками, окружающими старый дорический храм еще VI века — так называемый треугольный форум (forum triangulare). К городу примыкали загородные виллы.

Как в эллинистических городах на Востоке, улицы Помпей (рис. 130 и 131) были окружены глухими стенами со входными дверями, ведущими в отдельные дома и обрамленными обычно слабо выступающими из стен пилястрами (рис. 132). В некоторых домах вторые ярусы нависали над улицей на деревянных балках (рис. 130). Отверстий, выходивших на улицу, кроме дверей, было очень мало, и они были очень маленькие. Только иногда верхние ярусы открывались на улицу растянутой в ширину колоннадой на маленьких колонках (рис. 130), кото-

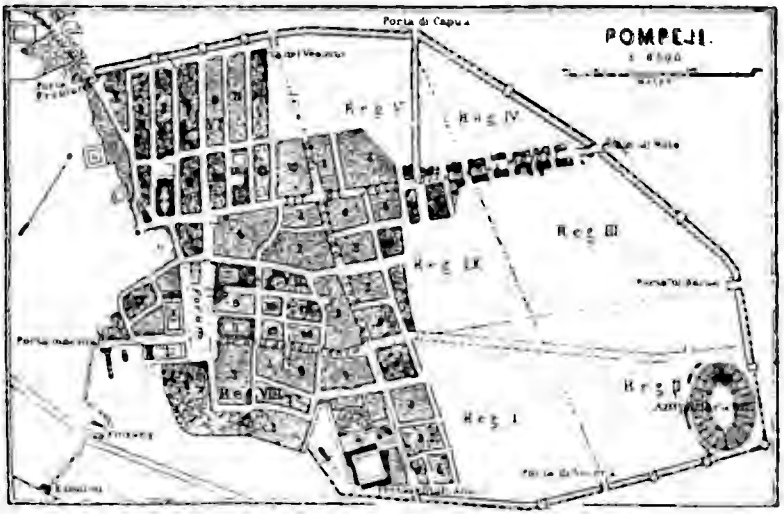


Рис. 129. Помпеи

Рис. 130. Помпеи. Улица

рая встречается в эллинистических городах и на Востоке. Улицы были вымощены ровными каменными плитами с каменными тротуарами по сторонам и переходами через улицу от тротуара к тротуару против входных дверей домов, состоящими из больших отесанных квадров, между которыми можно было проехать повозке. Эти переходы были рассчитаны на случай обильного дождя, когда потоки его наводняли улицы.

Рис. 131. Помпеи. Улица

Рис. 132. Помпеи.
Вход в частный дом с улицы

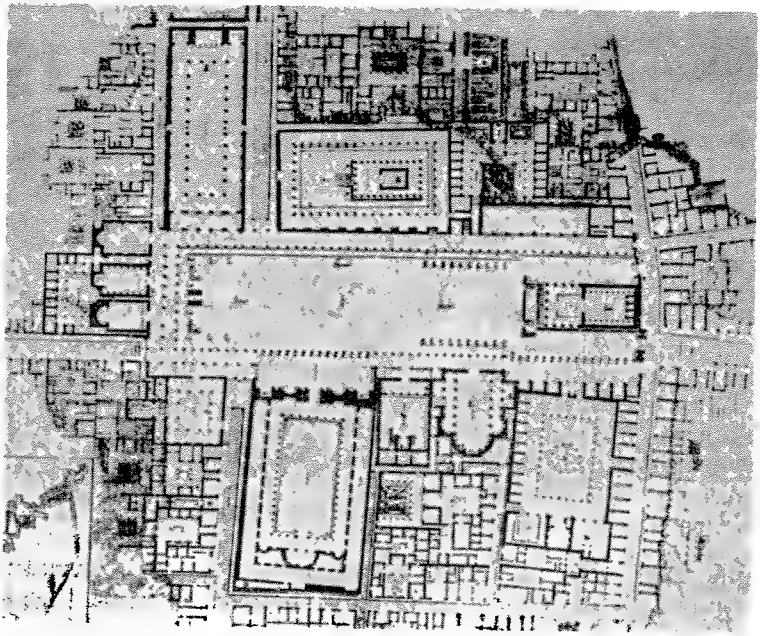


Рис. 133. Помпеи. Форум

Главный форум города (рис. 133) со всех сторон охвачен общественными зданиями. Сама площадь была с трех сторон окружена двухъярусными портиками, а с четвертой стороны помещался храм Юпитера — главного божества римлян, соответствующего греческому Зевсу. С храмом Юпитера была скомбинирована трибуна для выступления ораторов. С противоположной узкой стороны к портику форума примыкает в середине зал заседания городского совета, а по его сторонам канцелярии главных должностных лиц города. На одной из длинных сторон форума расположен храм Аполлона, окруженный перистилем, в который вход ведет также из короткой улицы, идущей от городских ворот на форум. По другую сторону этой улицы находится дверь большой базилики (рис. 134), которая одной своей узкой стороной выходит на форум около официальной канцелярии. Пять главных дверей ведут с форума сперва в переднюю базилики, которая пятью другими дверями сообщается с главным залом, оформленной колоннами, расположенными как в перистиле. В середине каждой из боковых стен имеется входная дверь. К короткой наружной стене базилики против главного входа примыкает внутри сооружение в виде двухъярусной колоннады из маленьких колонн, причем верхние колонны, еще меньшие, чем

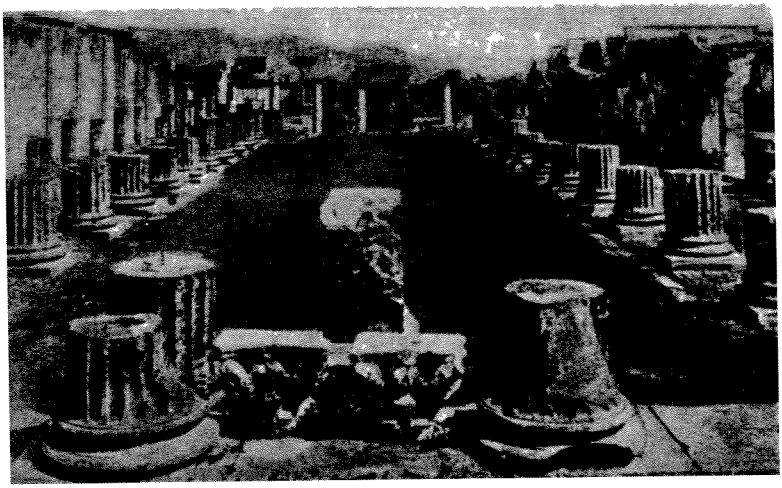


Рис. 134. Помпеи. Базилика

нижние, обрамляют площадку, на которую ведут две лестницы по сторонам всего сооружения. Этот помост-кафедра считается обыкновенно трибуналом, на котором восседали судьи.

Базилики существовали и в некоторых восточных эллинистических городах (см. рис. 109 и 110). Они служили не только для служебных заседаний, но и для совершения торговых сделок. В известные часы в них сходились дельцы, и они были обычным местом встречи жителей города. Что касается базилики в Помпеях, то неизвестно, была ли она сверху перекрыта вся целиком, так что, может быть, средняя часть несколько возвышалась над боковыми (причем при помощи отверстий в боковых стенках над колоннами средней части, выходивших над кровлей окружающего обхода, возвышенная средняя часть освещалась так, что получался базиликальный разрез, известный уже в гипостильных залах египетских храмов Нового царства и перешедший оттуда в эллинистическую архитектуру), или же середина оставалась без кровли и базилика в Помпеях была настоящим перистилем, состоявшим из центрального открытого двора, окруженного с четырех сторон портиками обхода. В том и другом случае помпеянская базилика показывает, как базиликальный архитектурный тип возник путем перекрытия потолком центрального двора перистиля. Этот процесс уже предвосхищает дальнейшее развитие римской архитектуры в сторону замкнутых внутренних пространств.

Другая длинная сторона главного помпеянского форума (рис. 133) занята рядом очень интересных сооружений. Против

храма Юпитера помещается большой продовольственный рынок, который римляне называли мацеллум (macellum). Это — открытый прямоугольный двор, в середине которого находился бассейн с водой, перекрытый куполом на двенадцати колоннах. На одной длинной стороне двора идет ряд лавок. На короткой стороне двора расположены три открытых спереди помещения: в середине часовня, налево от нее культовый зал, направо помещение для продажи мяса и рыбы. Перед входом на мацеллум находится еще ряд лавок, другой ряд их примыкает к нему на другой длинной стороне двора, в середине которой имеется вход и по обеим сторонам входа еще обращенные на улицу лавки. Рядом с мацеллумом стояли два культовых помещения, а рядом с ними большой двор, в котором находился рынок для продажи шерстяных тканей, производившихся в Помпеях. Этот рынок, который назывался Эвмахия, имел тоже форму большого перистиля. Наконец, к Эвмахии примыкал Комициум, открытый дворик с трибуналом, служивший, по-видимому, для голосования и, может быть, для заседания суда. Некоторые из перечисленных зданий относятся уже к императорскому времени, но я упомянул их потому, что помпеянский форум дает в целом очень яркую картину большой эллинистической городской площади, дополняющую городские комплексы, изученные нами выше в главе об эллинистической архитектуре. Совершенно эллинистической является в Помпеях также и группа треугольного форума (рис. 129), где, как в Пергаме, колоннады портиков с трех сторон обрамляют площадку неправильной формы вокруг архаического дорического храма, стоящего на холме, а к этой площадке примыкает большой перистиль, служивший в качестве фойе для соседнего театра. Важен построенный уже около 80 года до н. э. рядом с большим маленький театр квадратного плана, который был крытым театром, похожим на залы заседаний в эллинистических городах Востока.

Развалины Помпей дают очень яркую картину раннего римского жилого дома (рис. 135 и 136), который тоже целиком основывается на формах эллинистической архитектуры, но вместе с тем привносит и новые элементы, заимствованные у этрусков. Помпеянский дом распадается на две главные части, на два комплекса помещений, сопоставленных друг с другом. Центральной частью одного из этих комплексов является эллинистический перистиль, другого — этрусский атрий (рис. 137 и 138). Таким образом, помпеянский дом дает наглядную картину возникновения римской архитектуры из эллинистических и этрусских источников. Передняя часть помпеянского дома состоит обыкновенно из атрия; таблинум, открывающийся с одной стороны на

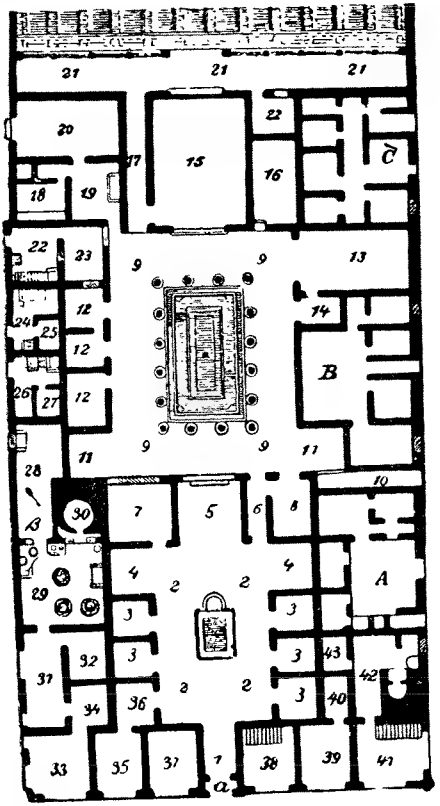


Рис. 135. Помпеи. Дом Пансы

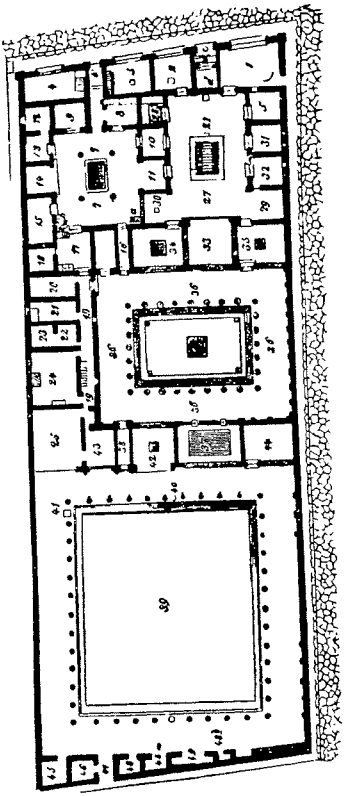


Рис. 136. Помпеи. Частный дом, называемый дом Фавна

атрий, с другой — на перистиль, связывает эти две части друг с другом. Передняя часть дома, группирующаяся вокруг атрия, — жилая его часть; задняя половина с перистилем — садиком — приемная, парадная часть помпеянского дома. Известны различные разновидности атриев, классификация их дана у Витрувия. Когда в атрии отверстие комплювия опирается на колонны, он приближается к перистилю — эта форма его называется Коринфский атрий (рис. 139). Рядом с таблинумом идет обыкновенно узкий коридор — переход из атрия в перистиль. Широкие пролеты таблинума закрывались занавесками. Существовали иногда и верхние помещения, но обычно только над частью комнат. Характерны, например, атрии некоторых домов с выходившими на них хорами, игравшими роль столовой (рис. 140, 141 и 142).

В помпеянских домах хорошо сохранилась внутренняя декоративная живопись, которую принято классифицировать, как это

Рис. 137. Реконструкция помпеянского дома

Рис. 138. Помпеи. Дом Веттиев

Рис. 139. Помпеи. Частный дом (Casa delle Nozze d'Argento)

Рис. 140. Помпеи. Частный дом (Casa del Gran Sacerdote)

Рис. 141. Помпеи. Дом Требия Валента. Открытая столовая в саду

Рис. 142. Помпеи. Дом Марка Лукреция

Рис. 143. Помпеи. Стена первого декоративного стиля

Рис. 144. Рим. Частный дом на Палатине. Второй декоративный стиль

предложил Мау, на четыре стиля. Для первого стиля (рис. 143) характерно подражание мраморным квадрам при помощи окрашенной в соответствующие цвета штукатурки. Этот стиль называется «инкрустационным». За ним следует второй или «перспективный» стиль (рис. 144), в котором средствами живописи подражали мраморной инкрустации, но так, что цоколь, колонны или пилястра и антаблементы или фриз были в живописи изображены перспективно, как будто они выступают вперед перед поверхностью стены. В дальнейшем стены второго стиля начинают изображать все более широкие пролеты, через которые открываются виды вдаль на природу, здания, площади и улицы городов (все это нарисовано). Третий стиль (рис. 145), напротив, сохраняет плоскость стены, которую он только покрывает легким орнаментом (стиль «орнаментальный»). В четвертом стиле (рис. 146) (стиль «иллюзорный») эти орнаментальные формы становятся снова реалистическими, причем сложные композиции достигают наибольшей запутанности, так что плоскость стены оказывается совершенно разложенной. Эти четыре стиля отражают развитие внутренней декоративной живописи эллинистических жилищ. Их порядок, предложенный Мау, в общих чертах передает логическую эволюцию в сторону все большего разложения стены, усложнения архитектурных мотивов и все более живописного общего впечатления. Однако пока невозможно более детально проследить ступени этой эволюции на эллинистическом Востоке. Несомненно только, что искусство Александрии играло тут очень большую, может быть даже решающую роль. Четвертый помпеянский стиль можно наблюдать и в архитектуре. В большой группе помпеянских домов, обычно в результате более

Рис. 145. Помпеи. Дом Веттиев. Третий декоративный стиль

Рис. 146. Помпеи. Дом Веттиев. Четвертый декоративный стиль

Рис. 147. Помпеи. Дом Лорелея Тибуртина

Рис. 148. Помпеи. Частный дом

поздних переделок, образуются системы живописных просветов (рис. 148 и 149): широкие пролеты обрамляют виды на перистиль и на другие пролеты, причем особенно характерна асимметрия видимых через эти пролеты архитектурных композиций, полуприкрытых невысокими горизонтальными или вертикальными стенками; обычно в первый пролет виден другой пролет, в этот другой — третий. Реальные архитектурные формы сгруппированы так, что получается путаная, сложная и привлекательная картина, которая интригует зрителя и держит в напряжении его внимание.

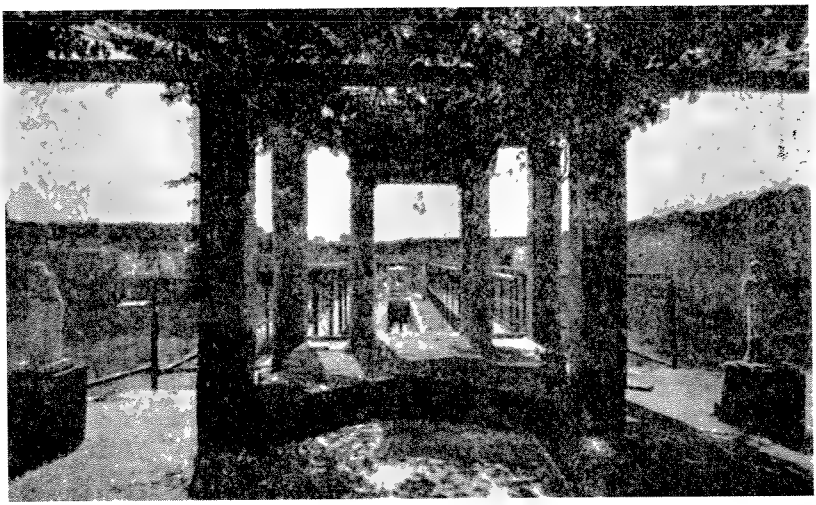


Рис. 149. Помпеи. Дом Лорелея Тибуртина

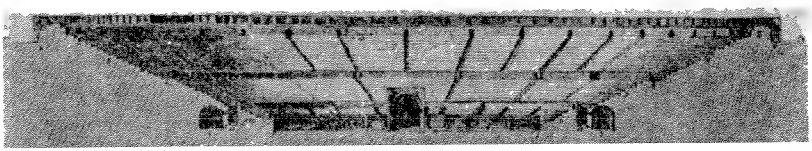


Рис. 150. Помпеи. Амфитеатр

Живописный стиль архитектуры целого дома сложился, конечно, тоже на эллинистическом Востоке.

Очень важным памятником является амфитеатр в Помпеях (рис. 150), расположенный в одном из углов города и представляющий собой уже римский архитектурный тип, не встречающийся на эллинистическом Востоке. Выступления гладиаторов известны в Риме уже с III века до н. э., со II века к ним присоединяется травля зверей. Все это происходило первоначально без особых архитектурных приспособлений. Строгость и аскетизм римлян доходили до того, что в 185 году до н. э. уже построенный театр был внесен как лишняя роскошь. Первоначально театры и амфитеатры строились в Риме из дерева. Форма типичного римского эллиптического амфитеатра получилась благодаря тому, что были сопоставлены два ориентированных друг на друга театральных здания, так что в середине образовалась эллиптическая арена. Амфитеатр в Помпеях является самым ранним из сохранившихся римских амфитеатров и построен около 80 года до н. э. Он примыкает еще к эллинисти-

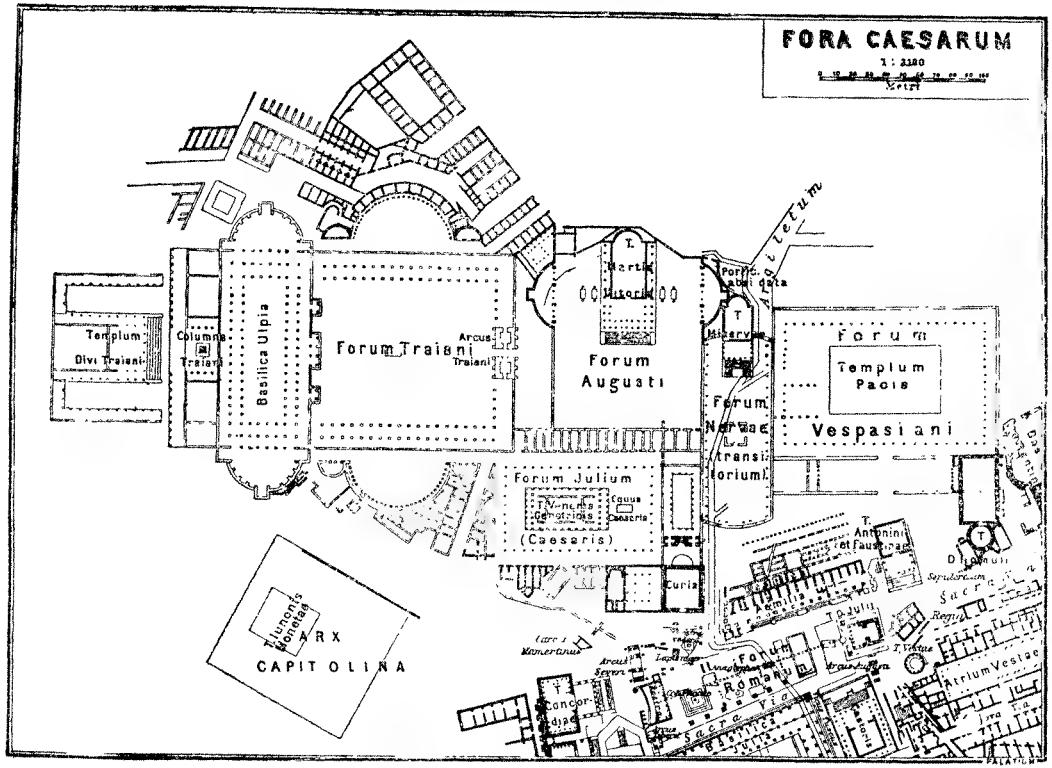


Рис. 151. Рим. Форумы

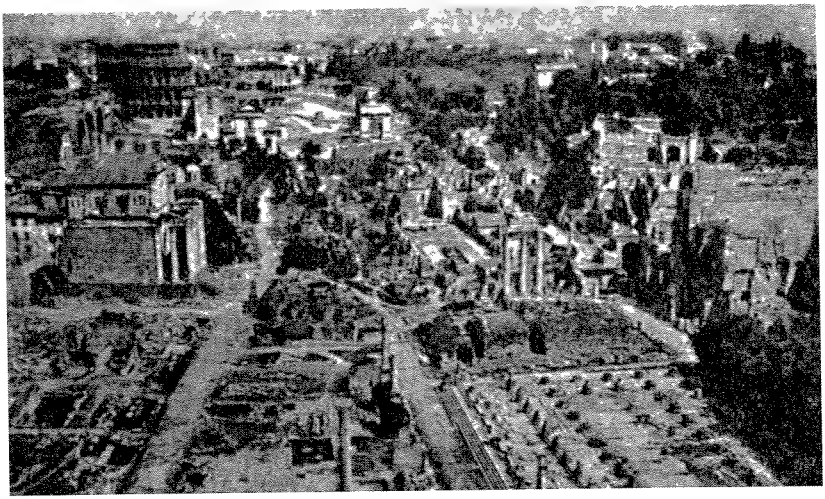


Рис. 152. Рим. Форум романум

ческим театральным зданиям и стадионам в том, что он врыт в землю и только совсем незначительно возвышается над ее поверхностью. Размеры его довольно значительны: 140×105 м; лестницы ведут снаружи на верхнюю галерею, откуда огромная толпа зрителей распределялась по своим местам. Лестниц было сравнительно немного, верхняя галерея была нешироката, это должно было вызывать задержку толпы зрителей, скоплявшихся в проходах. То, что помпеянский амфитеатр еще совершенно врыт в землю, показывает, как его архитекторы шли по пути функционального эллинистического архитектурного мышления. Это сильно отличает их от архитекторов Колизея, возникшего приблизительно через 150 лет.

Столица государства — Рим на реке Тибре — имела и до конца существования Римской империи сохранила форму неправильного города, который, как и Афины, невозможно было исправить в силу его громадности, хотя попытки к этому и делались. Древнейшей главной площадью Рима был республиканский форум (рис. 151 и 152), называемый форум романум (forum romanum) — на нем происходили народные собрания и стояла трибуна (ростра — rostra), с которой говорили речи. Форум романум имеет совершенно неправильную форму и получился в результате постройки на нем в различное время ряда общественных зданий. Так, базилика Юлия возникла в I веке до н. э., базилика Эмилия в 179 году до н. э., курия, где заседал сенат, в I веке до н. э., жилище весталок (девушек, обреченных на безбрачие и оберегавших священный огонь богини Весты) и ряд

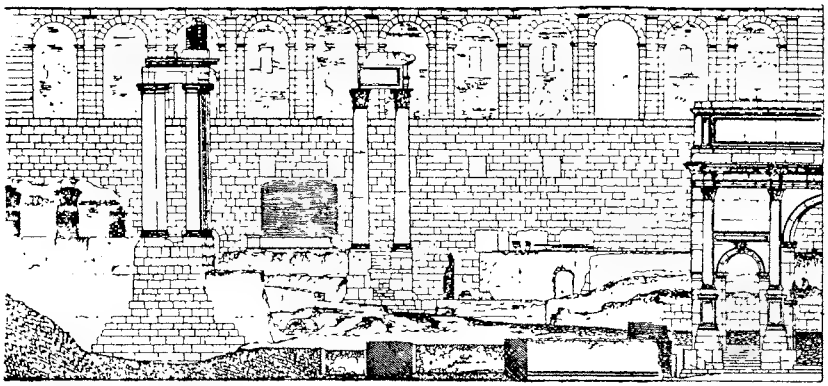


Рис. 153. Рим. Табуларий

храмов — в различное время. Над республиканским форумом возвышается холм Капитолий, на котором находилось главное святилище Рима — храм Юпитера Капитолийского — и римская крепость. К республиканскому форуму сходились главные улицы города, а через них и главные дороги страны. Это было впоследствии отмечено Августом постановкой на форум романум доски (миллиариум ауреум), на которой были написаны расстояния от нее наиболее крупных городов.

Первоначальная форма базилики Юлия еще недостаточно выяснена, но хорошо известно оформление сохранившегося в значительных своих частях здания государственного архива на Капитолии, возвышавшегося над республиканским форумом. Этот архив назывался Табуларий (tabularium) и был построен в 78 году до н. э. Значение его лицевой стороны (рис. 153), выходившей на форум романум, очень велико: в ней мы имеем один из самых древних дошедших до нас примеров типичного для многих последующих римских зданий соединения арок на столбах с приставленными к этим столбам полуколоннами, несущими антаблемент, приложенный к стене над арками. Этот мотив не встречается в эллинистической архитектуре, в которой мы почти не находим кривой — ни в планах, ни в строении форм. В Табулярии кривая господствует и составляет главный архитектурный мотив наружного вида здания. Основной акцент перенесен на массу арок и столбов, отделенных от арок карнизом из нескольких простых обломов. К этой массе приставлен ордер, чтобы ее расчленить. В Табулярии мы имеем впервые в очень значительном римском монументальном здании типичную ячейку, состоящую из двух столбов с перекинутой между ними аркой и приставленными к столбам полуколоннами, которые несут прямой

антаблемент над аркой. Эта ячейка играет впоследствии огромную роль не только в римской архитектуре, но и во всей последующей архитектуре Европы вплоть до XX века. На примере Табулария видно, какой гибкостью отличается арочная ячейка: путем суммирования множества таких ячеек образована его лицевая сторона. Римская арочная ячейка применима к зданиям самой различной формы. Происходит она, по-видимому, из арочных субструкций, как, например, наружные части амфитеатра в Помпеях. Такие субструкции известны уже на эллинистическом Востоке, например в Пергаме (рис. 119). Однако соединение греческого ордера с системой арок и столбов и характерные пропорции пролетов, которые отличают римскую арочную ячейку, встречаются только в Риме и заставляют признать эту ячейку за создание римского зодчества.

К этой же ранней эпохе относится и первый каменный римский театр — театр Помпея, построенный в 55 году.

Maltézos C. La Tholos d'Athènes et les clepsydres (Bulletin de Correspondance Hellenique, 49); *Frank T.* Roman Buildings of the Republic: an attempt to date them from their materials (Papers American Acad. in Rome, 3); *Mau A.* Pompeji in Leben und Kunst, 1908; *Mau A.* Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji. Berlin, 1882; *Weichardt C.* Pompeji vor der Zerstörung. Leipzig, 1897; *Warscher T.* Pompeji. Berlin, 1925; *Della Corte M.* Pompeji. Die neuen Ausgrabungen. Roma, 1926; *Gusman P.* La décoration murale à Pompèi, 1924; *Curtius L.* Die Wandmalereien Pompejis. Leipzig, 1929; *Van Buren A.* The technique of stucco ceilings at Pompeji (Journal of Roman Studies, 14); *Sogliano A.* Il foro di Pompei (Rendiconti Accad. Lincei), 1925; *Goldscheider O.* Das Forum Civile zu Pompeji, ein Meisterstück antiker Stadtregulierung (Städtebau), 1926; *Hülsen Ch., Kiepert H.* Formae Urbis Romae. Berlin, 1896; *Huelsen J.* Le Forum Romain, son histoire et ses monuments. Rome, 1906; *Ruggiero E. de.* Il Foro Romano. Roma-Arpino, 1906; *Marucchi H.* Le Forum Romain et le Palatin d'après les dernières découverts. Rome, 1925; *Rodocanachi E.* Le Capitol Romain antique et moderne. Paris, 1904; *Delbrueck R.* Hellenistische Bauten in Latium. Strassburg, I, 1907, II, 1912; *Birnbaum V.* Dum zvany Livie na Palatinem. Praha, 1922.

2. Римская архитектура эпохи Августа

Торгово-промышленно-рабовладельческий класс развивался в Риме хронологически позднее, чем в Греции. Римлянам приходилось постепенно, с огромными трудностями и величайшим напряжением, сколачивать свое государство, отвоевывая шаг за шагом землю сперва у непосредственных соседей, потом у более отдаленных, проявляя величайшую выдержку и терпение, пока вся Италия не оказалась в их руках. Тут римляне столкнулись с мощными соседями: с одной стороны — с сильными эллинистическими государствами, далеко превосходившими Рим своей многовековой культурой, с другой стороны — с Карфагеном.

Римляне победили Карфаген и подчинили себе территорию Греции. В I в. до н. э. началась экспансия Рима на север: Цезарь завоевал Галлию (теперешнюю Францию). Римляне оказались обладателями гигантских территорий, которые еще не были спаяны в единое целое; каждая из огромных составных частей нового мирового государства имела свои вековые культурные традиции и жила в значительной степени еще обособленной жизнью. Перед усвоившими все достижения эллинистической культуры римлянами открылись во всех отношениях широчайшие возможности. Долголетние войны дали в руки господствующему классу рабовладельцев огромные запасы рабской силы, которую можно было эксплуатировать на промышленных предприятиях, в торговле и при обработке земли. Привилегированное положение завоевателей давало римлянам огромные выгоды. Но для того, чтобы наладить эксплуатацию земельных богатств, чтобы поднять торговлю и промышленность, чтобы поставить на должную высоту обмен между провинциями и связанное с этим строительство дорог и мостов, строительство городов и общественных зданий, — нужно было создать централизованный бюрократический аппарат, который регулировал бы жизнь страны во всех направлениях. Внутреннее развитие римского общества, в свою очередь, привело к тому, что в течение I века до н. э. постепенно шаг за шагом римское государство из республики превращается в монархию эллинистического типа. Цезарь был уже фактически монархом. Но еще Август (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.), первый настоящий римский монарх, заставлял продолжавшие свое существование старые республиканские учреждения все вновь и вновь избирать себя на различные высокие должности и любил говорить, что он только первый из равных, только председатель сената — высшего совета из представителей господствующего класса.

«Классицистические» храмы

Эпоха Августа очень ярко отражается в архитектуре храмов. Господствует старый греческий периптер, но в эллинистической интерпретации сильно проникнутый новыми римскими чертами. Прямоугольный вариант представлен несколькими первоклассными памятниками, среди которых особенно выдаются так называемый квадратный дом (maison carre) в Ниме и храм во Вьенне (оба города теперь находятся во Франции); в самом Риме близок к ним храм Фортуны Вирилис (Fortuna virilis), а также более крупные храмы. Храм во Вьенне (рис. 154) особенно характерен. Точ-

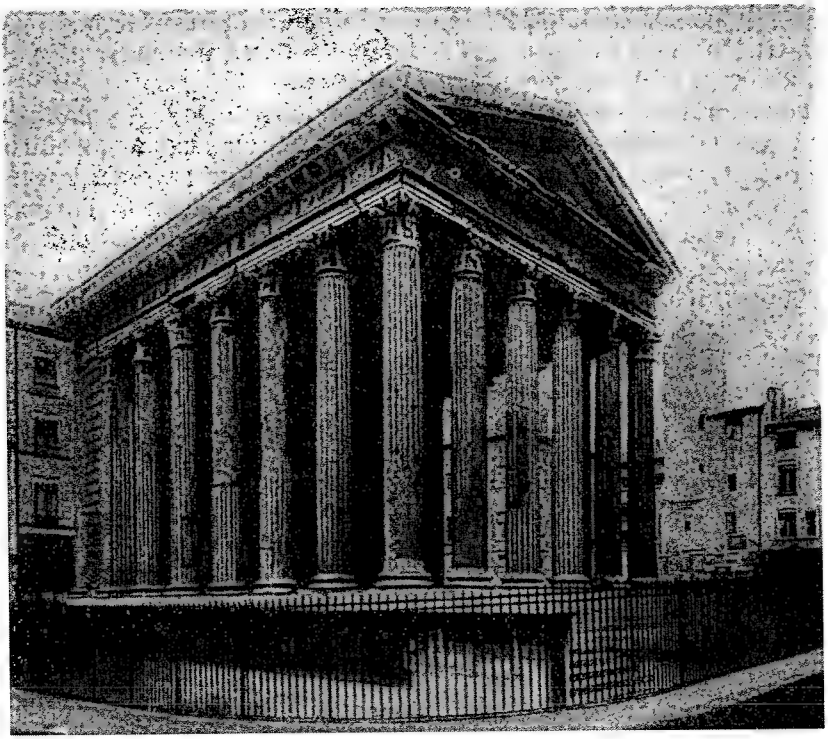


Рис. 154. Вьенн. Храм

но не расследовано его окружение, поэтому приходится ограничиться анализом форм самого здания. Сравнительно небольшой храм был, вероятно, окружен перистильным двором и придвинут задней стороной к портику перистиля. Сам он имеет ряд черт, заимствованных из этрусской архитектуры. Сюда относится главным образом высокий подиум с лестницей только спереди и отодвинутая на задний план и отчасти выступающая на боковых сторонах целла, так что перед ней образуется довольно значительное пространство глубокой колоннады. По своим общим формам этот храмик коринфского ордера, излюбленного уже в эллинистическую эпоху и особенно распространенного в Риме, очень близок к аналогичным эллинистическим храмикам. Но при ближайшем рассмотрении легко заметить, по сравнению с эллинистическими образцами, совершенно другой характер целого и отдельных форм. В римском здании нет той непосредственности, которой овеяны произведения эллинистической архитектуры, той теплоты чувства, которым они проникнуты, и той связи с природой и растворения в ней, которые так для нее характерны. Храмик в Ниме имеет

Рис. 155. Тиволи. Храм

классицистический характер. Это не язык классической или эллинистической архитектуры, которые естественно мыслят греческим ордером, а язык человека, который стремится приблизиться в своем архитектурном мышлении к эллинистическим и даже к классическим образцам, изучая их. Все формы храмика во Вьенне проникнуты сдержанным рационализмом, так характерным для римлян и так отличающим их от греков. Это сказывается и в суховатости деталей, например рисунка каннелюр и капителей, и в подчеркнутой точности и сдержанности очертаний колонн и венчающих частей. Волевое напряжение и рассудочная ясность определяют собой композицию целого и сквозят в каждой детали. Все формы подтянуты, подчеркнут вертикализм колонн и передней стороны, выделенной как главное. Смотря на это здание, зритель принимает несколько натянутую позу. Храмик во Вьенне проникнут официальной благопристойностью, совершенно чуждой греческому зодчеству.

Другую сторону архитектурного мышления эпохи Августа отражает небольшой храмик в Тиволи (рис. 155) в окрестностях Рима,

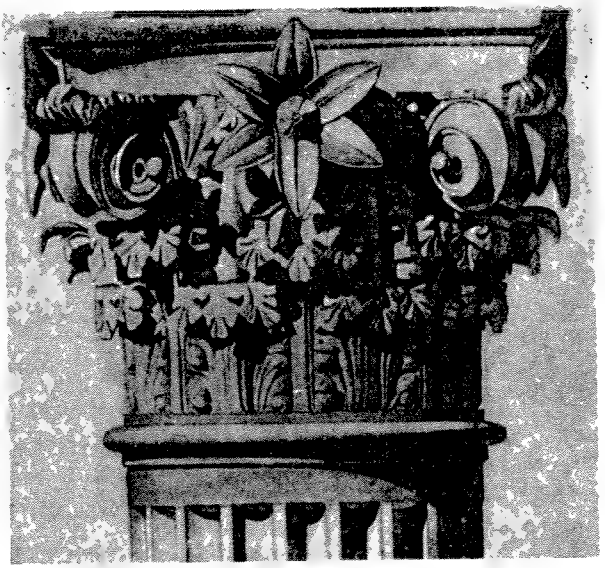


Рис. 156. Капитель храма в Тиволи

построенный в форме круглого периптера, образцы которого встречаются еще в греческой архитектуре (рис. 85), но очень редко, в то время как в Риме этот архитектурный тип был гораздо более распространен. Сам по себе храмик в Тиволи по своему общему типу ближе к греческим прототипам, чем храм во Вьенне; так, в нем колоннада окружает целлу со всех сторон, архитектурные и скульптурные детали проработаны очень тонко (рис. 156). Но замечательно расположение храмика на вершине живописных скал, по которым ниспадают водопады. Храмик рассчитан и на вид из его наружного обхода сквозь колонны вдаль, и на вид на него снизу, когда он составляет одно целое с пейзажем и своими строгими формами подчеркивает картинность природы. Вместе с тем вся эта композиция скал и храмика проникнута стремлением к природе и своеобразным романтизмом, напоминающим английские парки эпохи классицизма конца XVIII века. Строгая рассудочность гармонически сочетается с живым и большим чувством природы.

Delbrück R. Die drei Tempel am Forum helitorium. Rom, 1903; *Muñoz A.* Il Restauro del Templo della Fortuna Virilis. Roma, 1925. Templi della Zona Argentina. Roma, 1929; *Esperandieu E.* La Maison Carrée. Nimes, 1923; *Petersen E.* Ara Pacis Augustae. Wien, 1902 (ср.: *Pasqui A.* Scavi dell'Ara Pacis Augustae [Noticie degli scavi], 1903); *Hekler A.* Значение и распространение классицизма в античном искусстве. Будапешт, 1921 (по-венгерски); *Bendinelli G.* Il monumento sotteraneo di Porta Maggiore in Roma (Contributo alla storia dell'arte decorative augustea) (Monumenti antichi, 31, 3).

Развитие архитектуры общественных сооружений в городах

В эпоху Августа широко развивается государственное строительство в городах. В самом Риме уже Цезарь построил около старого республиканского форума свой форум рядом с залом заседаний сената. Позднее последовал ряд блестящих императорских форумов, примыкающих к республиканскому. Форум Цезаря (рис. 151) очень прост по своим формам: это большой перистиль, окружающий центральный периптер. Следующим по времени форумом этой центральной группы римских площадей был форум Августа (рис. 151 и 157), который примыкал к форуму Цезаря. Август хотел бы построить свой форум более роскошным и большим, но участки земли для него нужно было скупать, и он не решился стеснять этим частных лиц, живших вокруг республиканского форума. Этим же обусловлена и неправильная линия задней стены форума Августа, которую архитектор стремился по возможности исправить. Форум Августа представляет собой тоже перистиль, но храмик небольших размеров и придвинут к задней стене, ограничивающей площадь. В форуме Августа имеется черта, очень характерная для дальнейшего развития римской архитектуры: систематическое проведение в плане криволинейных очертаний. Самый храмик заканчивается полуцилиндром — апсидой. Портики по сторонам храмика имеют по большому полуциркульному углублению, называемому экседра. Каждая экседра отделена столбиками, чередующимися с колон-

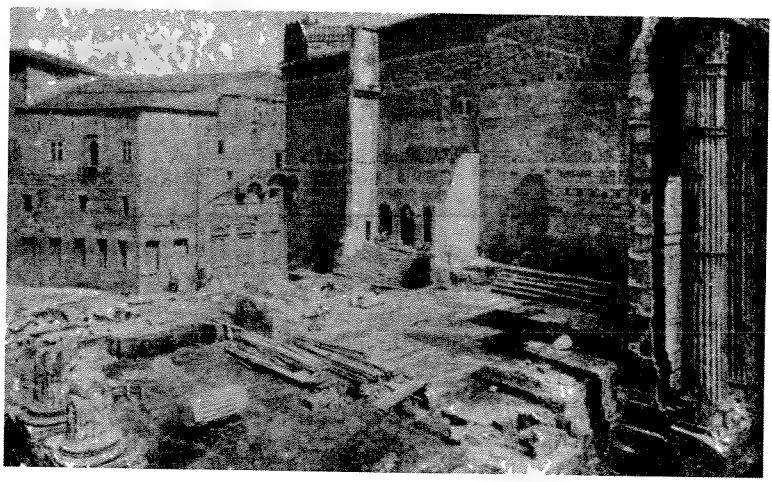


Рис. 157. Рим. Форум Августа

нами, от портика, к которому она примыкает. Криволинейные очертания частей плана появляются уже в эллинистической архитектуре (мистериальный храм на о. Самофраке, башня Ветров в Афинах и другие), но редко и не так систематически, как в целостной композиции экседр и апсиды форума Августа. Он построен так, что все его архитектурное оформление выделяет переднюю сторону храма, служащую входом в завершенное апсидой внутреннее помещение: двор несколько вытянут в длину, из глубины его выступает на зрителя строгий храм, а боковые апсиды создают поперечную ось, которая совпадает с его лицевой стороной и сосредоточивает на ней внимание зрителя.

В эпоху Августа окончательно сложилось римское театральное здание. Наилучший образец — театр Марцелла в Риме (рис. 158 и 159). В отличие от греческого театра в римском театре здание сцены одной высоты с местами для зрителей, а места эти непосредственно упираются в боковые стены, служащие по обеим сторонам продолжением сцены. Сцена делает уступ вглубь и образует перекрытый деревянной кровлей пространственный ящик, в котором на фоне богато разукрашенной архитектурными элементами стены двигаются актеры. В таком объединении сцены и мест для зрителей в общее кольцо стен одной высоты проявляется тенденция к замыканию пространств, которые стремятся превратить во внутренние помещения, отделенные от окружающего (рис. 160). Римский театр целиком вышел из греческого театра, но отмеченная тенденция к замыканию внутреннего пространства отличает римский театр от эллинистического. Не менее важно другое отличие, тесно связанное с первым: места для зрителей, которые в греческом театре получаются путем оформления естественного склона почвы, в Риме возводят на ровном месте так, что они образуют снаружи высокое монументальное здание (рис. 159). Объединение сцены с местами для зрителей и возвышение театрального здания над поверхностью земли — различные стороны одного и того же процесса образования замкнутого внутреннего пространства, отделения его от окружающего пространства природы и наружного монументального оформления здания. Благодаря тому что внутреннее помещение театра окружено теперь каменной массой со всех сторон, его легко закрыть и сверху, чтобы защитить зрителя от палящих лучей южного солнца. Над зрительным залом, который образовался из открытого греческого театра, при помощи особых приспособлений натягивают тент, благодаря которому внутреннее пространство еще больше замыкается. Остался последний шаг — превращение временного тента в постоянный потолок, — чтобы окончательно замкнулась внутренность здания. Субструкции под местами для зрителей, которые оказались необходимыми

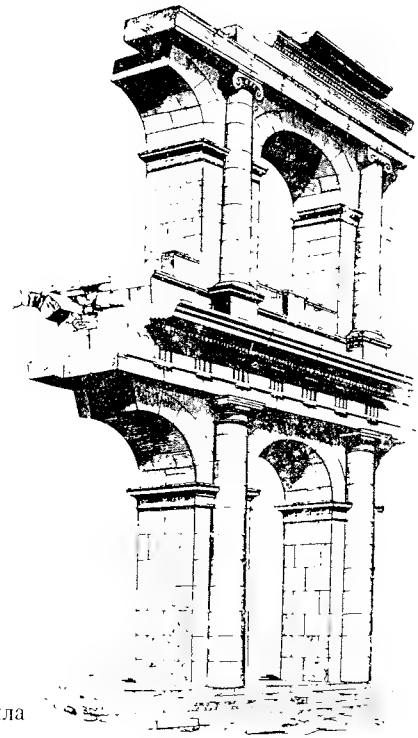


Рис. 158. Рим. Театр Марцелла

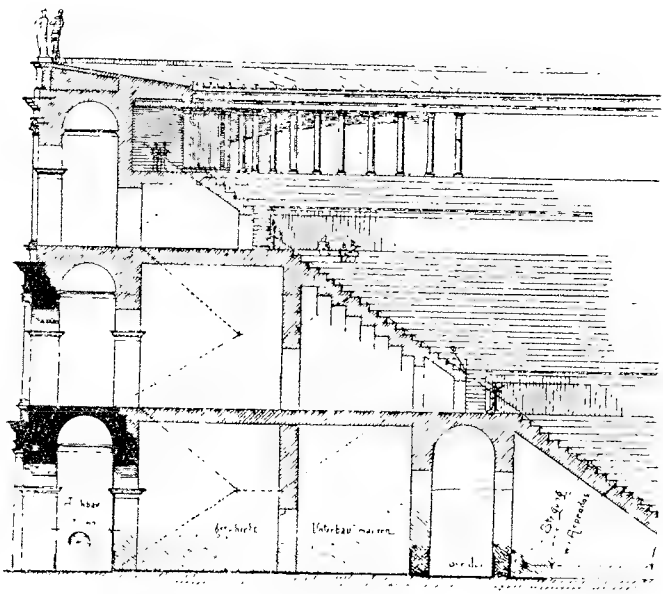


Рис. 159. Рим. Театр Марцелла

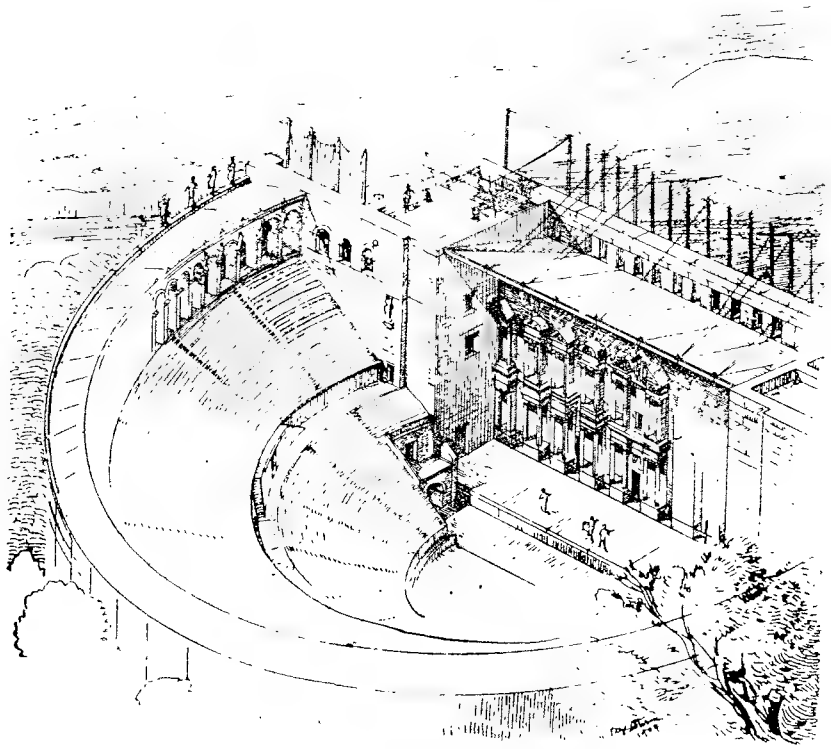


Рис. 160. Аспендос. Театр

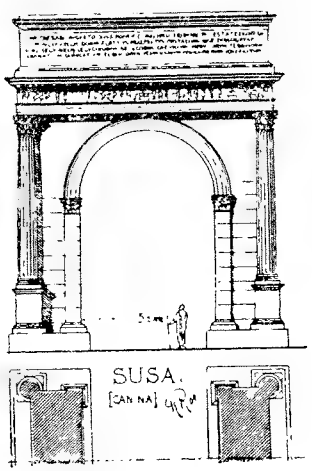


Рис. 161. Сузы. Триумфальная арка

с того момента, как греческий театр был поднят над землей, уже в театре Марцелла приняли форму правильных горизонтальных галереей, образующих пространственные слои под сиденьями. Эти внутренние галереи открывают наружу арками (рис. 158), оформленными в виде римских арочных ячеек, напоминающих Табуларий (рис. 153). Таким образом, уже в театре Марцелла сложилась система форм, предопределившая собой позднее Колизей — наиболее грандиозное осуществление этой системы.

В эпоху Августа сложился и другой характерный римский архитектурный тип — триумфальная арка, которая возникла из эллинистических декоратив-

Рис. 162. Окрестности Рима. Вид Кампаньи с акведуком Клавдия

ных ворот, например ведущих на рыночные площади, но окончательно оформилась только в Риме. Арки эпохи Августа, например в Сузах (рис. 161), очень просты и обычно состоят из одного пролета, оформленного тоже в виде арочной ячейки, которую поэтому иногда называют «мотивом римских триумфальных арок» (römisches Triumphbogenmotiv). Арки эпохи Августа отличаются той же тонкостью деталей, что и современные им храмы, той же несколько суховатой строгостью и рассудочной волевой подтянутостью классицистического стиля. Триумфальные арки ставили в честь известных событий и в честь императора: они прославляли империю и монарха.

Инженерная архитектура, столь типичная для последующего Рима, тоже начала сильно развиваться в эпоху Августа. Сюда относится строительство дорог и мостов по всей стране, но главным образом, конечно, в Италии. Яркое представление о значительности римских инженерных сооружений дают многочисленные водопроводы — акведуки (рис. 162), распространенные по всей тер-

Рис. 163. Ним. Акведук

ритории Римской империи. Так, например, акведук в Ниме построен Агриппой, другом Августа, и до сих пор служит мостом через реку Гар (он называется поэтому pont du Gard). Акведуки ведут воду в город из хорошего источника, расположенного где-нибудь в горах в его окрестностях. Через долины и низменности вода течет по каменной трубе, расположенной над несколькими рядами арок, переводящих эту трубу через низкое место. Пондю-Гар в Ниме (рис. 163) имеет два ряда больших широких арок друг над другом, над которыми идет верхний ряд маленьких частых арочек. Нижний ряд арок значительно глубже верхних, это сделано для того, чтобы нижний ряд мог служить одновременно и мостом через реку, он до сих пор исполняет это назначение. К столбам нижнего ряда приделаны контрфорсы, чтобы предохранить все сооружение от разливов реки.

Marcel C. Die Ingenieurtechnik im Altertum. Berlin, 1899; *Giovannoni G.* La technica della costruzione presso i Romani. Roma, 1925; *Cozzo G.* Ingegneria romana. Roma, 1928; *Scheel W.* Die Rostra am Westende des Forum Romanum (Römische Mitteilungen, 43), 1928; *Richter O.* Die römische Rednerbühne (Jahrbuch des deutschen Archaeologischen Instituts, IV), 1890; *Reber O.* Die Augustusbauten auf dem Forum Romanum (Jahrbuch des deutschen Archaeologischen Instituts, IV), 1890; *Calza G.* The resurrection of the Forum of Augustus (Art and Archaeology, 21); *Gerkan von A.* Die Grabungen im Augustusforum (Gnomon, 3).

Мавзолей Августа

Уже при Августе архитектура привлекается на службу самодержавию, и перед ней ставится задача прославления монарха. Август строит в 28 году до н. э., по примеру знаменитого Галикарнасского мавзолея (рис. 88), себе и своей жене роскошный мавзолей в Риме (рис. 164). В основе его лежит форма искусственного холма, только внизу обрамленного стенами. Эта форма напоминает могилы-курганы доклассового общества. Она заимствована Августом на Востоке, так как форма царского погребения — кургана — продолжает существовать там вплоть до римской эпохи, о чем говорят, например, курганы в Керчи в Крыму (Царский курган и другие). Внутри мавзолея Августа имеются камеры, в которых хранились погребальные урны. Его наружная форма распадается на две ясно отделенные друг от друга и противопоставленные части: тяжелую массу холма и сквозной портик перед ним. Коническая насыпь была со всех сторон обсажена деревьями, а наверху стояла статуя Августа. Портик, пристроенный к холму только с одной стороны, указывает на внутреннее пространство мавзолея; наружная масса, сильно вытянутая по вертикали, и ее коническая форма созда-

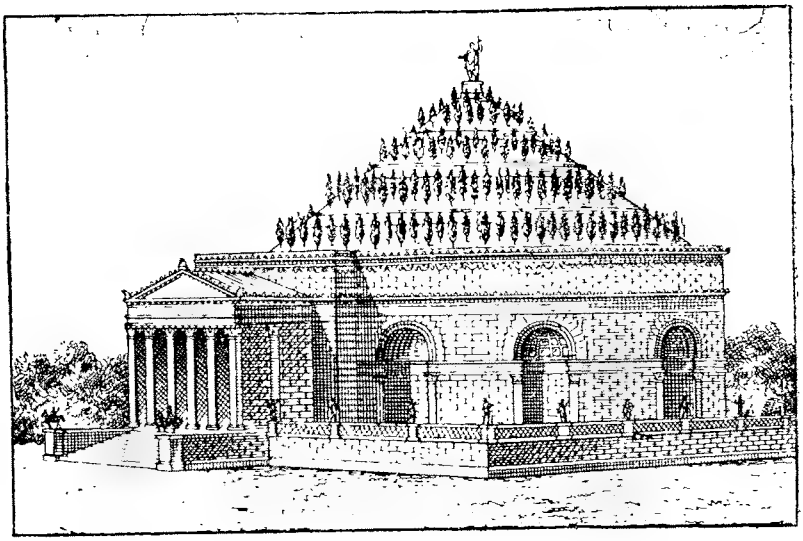


Рис. 164. Рим. Реконструкция мавзолея Августа

ют впечатление величественного монумента. Резкое противопоставление массы здания и портика является дальнейшим развитием композиционной идеи, заложенной в этрусском храме, и предвосхищает основную мысль композиции Пантеона. Мавзолей Августа был окружен роскошными садами, от которых ничего не осталось.

Golini A., Giglioli G. Relazione della prima campagna di scavo nel Mausoleo d'Augusto, Estate-autumno 1926 (Bulletino commun, 54); *Gardthausen V.* Das Mausoleum Augusti (Römische Mitteilungen, 36-37); *Durm J.* Über vormykenische und mykenische Architekturformen und die Kuppelgräber der milesischen Kolonie Pantikapaion (Jahreshefte des öster. arch. Instituts, X), 1907; *Matz F.* Hellenistische und römische Grabbauten (Die Antike, 4), 1928.

Новый архитектурный стиль

Так называемый Нимфей в Ниме (рис. 165), по всей вероятности зал терм, относится, по-видимому, к эпохе Августа. Если мы во всех рассмотренных зданиях этого времени видели дальнейшее развитие эллинистических архитектурных типов и стиля, то Нимфей в Ниме дает образец архитектуры, построенной на совершенно другой основе. В его композиции содержится ядро, из которого развивается вся последующая римская архитектура.

Сохранившаяся часть постройки представляет собой довольно значительное сводчатое внутреннее помещение. Греческое зод-

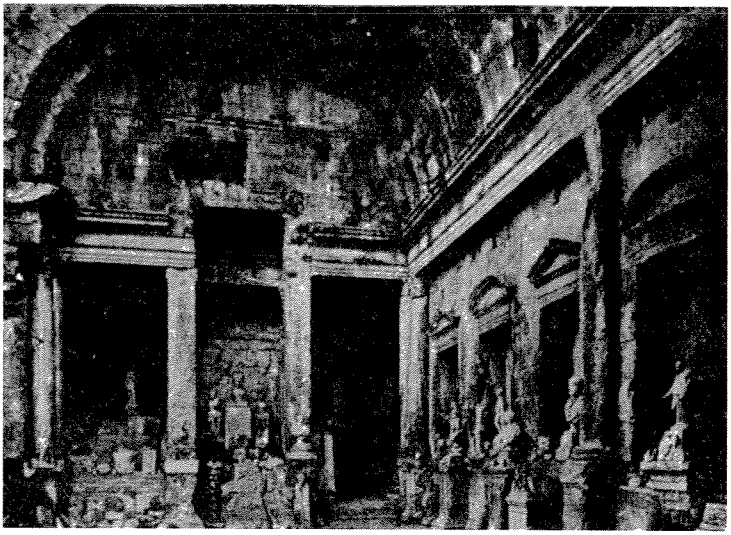


Рис. 165. Ним. Так называемый Нимфей

чество до самого конца оставалось архитектурой прямых линий, которые целиком определяли собой облик зданий. Это свойство связано с тектоникой, с разложением строительной массы на балкообразные полосы. Римская архитектура мыслит кривыми линиями, получившимися в результате охватывания внутренних пространств массой, которая, эластично растягиваясь, замыкает пространственное ядро. Нимфей в Ниме — один из самых ранних памятников, где римский метод мышления выступает так ясно.

Сводчатая система Нимфея в Ниме имеет восточное происхождение. Этрусских сводчатых построек недостаточно, чтобы объяснить отклонения этого римского здания от эллинистических образцов. Римская архитектура, как показывает зал в Ниме, уже в эпоху Августа была непосредственно связана с Востоком, откуда она заимствовала сводчатую систему. Однако в Ниме сводчатое здание выполнено по восточным образцам греческой техникой тесаного камня. Вместе с тем уже в Ниме наметилась характерная для последующих зданий Рима тенденция к увеличению размеров внутреннего пространства. Правда, на Востоке уже давно известны были большие сводчатые залы, например перекрытый полуцилиндрическом сводом тронный зал дворца в Вавилоне VI века до н. э. (рис. 375), который имеет поперечный диаметр около 18 м, т. е. значительно больше Нимфея в Ниме. Но такие размеры внутренних сводчатых пространств были для Востока редчайшим исключением. Стены, которые в тронном зале в Вавилоне принимают на себя боковой распор полуцилин-

дрического свода, отличаются колоссальной толщиной (около 6 м). В Нимфее в Ниме наметился конфликт между стремлением увеличить диаметр полуцилиндрического свода, чтобы расширить внутреннее пространство, и теми границами, которые ставят этому технические возможности архитектора. Полуцилиндрический свод, выложенный из тесаного камня и имеющий такой сравнительно большой диаметр, как в Ниме, обладает огромной тяжестью и колоссальным боковым распором, что делает его крайне грузным и неуклюжим и требует тяжелых стен и приспособлений для уничтожения бокового распора. Вместе с тем архитектор зала в Ниме всячески стремится облегчить стены и этим тоже расширить внутреннее пространство. В длинных боковых стенах он по конструктивным соображениям решается устроить только ниши, но узкие стены зала, не несущие бокового распора свода, он разлагает различными пролетами. Форма полуцилиндрического свода обнаруживает заботу о том, чтобы сэкономить на кружалах. Выпущенный из боковых стен антаблемент служит опорой для деревянных передвижных кружал; по ним выкладывали подпружные арки, которые соединяли друг с другом доложенными на них другими арками. Эти арки, вместе с подпружными арками под ними, образовывали непрерывный полуцилиндрический свод. Вся эта система арок очень тяжела: недаром свод зала в Ниме провалился. Идти при такой технике сводов по пути увеличения диаметра сводов было совершенно невозможно по конструктивным соображениям. Нимфей в Ниме показывает, как в развитии римской архитектуры тенденция к созданию больших внутренних пространств (которая имеет свое идеологическое и социально-экономическое объяснение, о чем ниже) предшествовала изобретенной римлянами бетонной технике, только при помощи которой оказалось возможным осуществить грандиозные замыслы римских архитекторов.

Очень поучительно сравнение Нимфея в Ниме с его восточно-деспотическими сводчатыми прототипами, например с залом дворца Саргона в Хорсабаде начала VIII в. до н. э. — внутренностью одного из дворцовых храмиков (рис. 377). В нем пещерный характер выражен очень сильно. Маленькое пространственное ядро со всех сторон зажато массой колоссальной толщины, которая, лишенная каких бы то ни было разлагающих ее отверстий, сжимает внутреннее пространство и предельно его насыщает. Это связано с религиозно-мистическим характером освещаемого искусственным светом храма, такого типичного для восточной деспотии. В ассирийском храмике ограничивающая пещерное ядро масса начинается прямо от земли и, не прерываясь, поднимается вверх, чтобы непосредственно завернуть в сводчатое перекрытие.

Материя начинается от земли по одну сторону зрителя, охватывает его и заканчивается пересечением с почвой по другую его сторону. Сравнительно маленькое внутреннее пространство кажется большим, зритель забывает о реальных размерах своего тела и кажется самому себе совсем незначительным по сравнению с толщей материи, которая грозит его раздавить. Кирпичи, из которых сложено здание, играют в смысле масштаба такую же роль, как маленькие членения в Индии или Египте; по сравнению с ними само по себе не такое уж большое целое вырастает до огромных размеров и подавляет.

Нимфей в Ниме (рис. 165) имеет только внешнее сходство со своим восточным прототипом. Его архитектор заимствовал из греческого зодчества не только кладку прекрасно отесанного камня, но, что еще важнее, он взял греческий ордер и расчленил им внутренность. В этом состоит основное принципиальное отличие архитектурно-художественной композиции восточного и римского зала. Ордер внес человеческую мерку и перестроил по ней космическое недифференцированное целое сводчатого помещения. Благодаря ордеру перекрытый полуцилиндрическим сводом зал получил человеческий масштаб, который совершенно нейтрализовал мистику и пещерность пространства, придав ему светский характер, и ориентировал его на размеры человеческого тела. Внутренняя отделка Нимфея в Ниме дает пример развитой третьей фазы греческого ордера, когда колонны и антаблемент расчленяют массу, внося в нее человеческую мерку. Как в периптерах эпохи Августа или в современных им общественных зданиях, и Нимфей в Ниме монументализирует человека. Основываясь на достижениях эллинистической эпохи, раннеримская архитектура вместе с тем стремится возвратиться к классическому идеалу, давая таким образом синтез того и другого, — на этом основывается августовский классицизм.

В Нимфее в Ниме расчленение охватывающей внутреннее пространство оболочки греческим ордером привело к совершенно новому художественному истолкованию архитектурной массы. В зале дворца Саргона дана единая и недифференцированная оболочка. В Нимфее в Ниме антаблемент и колонны анализируют, разлагают массу на два четко отделенных друг от друга элемента: стену и покрытие. Покрытие в данном случае имеет форму полуцилиндрического свода, но по своему смыслу оно приравнено к плоскому потолку. Недифференцированная масса восточно-деспотического культового здания превращена греческим ордером в тектонически расчлененную композицию светского общественного зала. В Риме произошло слияние ордера со стеной-перегородкой, которая и в классической и в эллинистической греческой архитек-

туре помещалась на некотором расстоянии за ордером и была ему подчинена, служила ему фоном. В Риме стена является главным архитектурным элементом, а ордер ее расчленяет. Этот момент очень важен в истории архитектуры: зародилась стена в нашем смысле слова, т. е. архитектурная плоскость, отделяющая внутреннее архитектурное пространство от принципиально отличного от него пространства природы. Ордер как расчленение стены и сама стена возникли в связи с открытием в римской архитектуре замкнутого внутреннего пространства. Человеческие отношения еще больше вносятся во внутреннее пространство при помощи расчленения стен большими дверными отверстиями и нишами для статуй, завершенными чередующимися фронтончиками и сегментами круга. Многочисленные статуи в больших нишах боковых стен были связаны единством масштаба с расчленяющими стены ордерами. Тектонический элемент вносится и в форму полуцилиндрического свода тем, что он разложен на несущие арки и арки, лежащие на несущих арках, что еще сильнее отделяет друг от друга стены и покрытие, совершенно по-особому характеризуя каждую из этих частей.

Кажется на первый взгляд, что такой зал, как Нимфей в Ниме, совсем близко подходит к архитектуре Ренессанса, к капелле Пацци Брунеллески 1430 года. Но глубокое различие между ними состоит в том, что внутреннее пространство Нимфея все же не до конца преодолело пещерный характер своих восточных прототипов. Обрамления ниш, как мы видим их в Нимфее в Ниме, были впоследствии использованы архитекторами Ренессанса для обрамления окон. Но в Ниме окон еще нет, а ниши, углубляясь в стену, усиливают ее массивность, показывая толщину стен. Создается впечатление тектонически обработанной поверхности массива неизвестной зрителю глубины. Поэтому Нимфей до некоторой степени все же пещерное сооружение. Вместе с тем внутренняя обработка Нимфея воспроизводит наружную обработку зданий. Архитектурные детали очень сильно выступают из стен, а между нишами со статуями образуются столбы с приставленными к ним полуколоннами, так что каждая группа ниши, обрамленная столбами и полуколоннами, приближается к римской арочной ячейке на наружных частях Табулария и театра Марцелла. В связи с этим внутренность Нимфея становится похожей на открытый двор, перекрытый полуцилиндрическим сводом. Восприятие зрителя колеблется между впечатлением пещеры и впечатлением двора. До развитого замкнутого пространства, как оно окончательно сложилось только в Ренессансе, еще очень далеко.

Peyre R. Nimes, Arles etc. (Les villes d'art celébres). Paris, 1910.

Трактат Витрувия знаменит потому, что это единственное дошедшее до нас греко-римское теоретическое сочинение по архитектуре. Витрувий жил не позднее эпохи Августа, так как ему неизвестен римский бетон, развившийся при непосредственных преемниках Августа. Витрувий сам перечисляет большое количество греческих сочинений по теории архитектуры как классической, так и эллинистической эпохи, написанных отчасти архитекторами-практиками.

Они легли в основу его собственной работы, ставящей себе задачу суммировать в доступном и широкой публике общем обзоре все основные знания, накопившиеся к его времени в различных областях, связанных с архитектурой. Витрувий сам был архитектором-практиком, но, по-видимому, строил очень мало. Будучи широко образованным и начитанным человеком, Витрувий в литературной форме излагает свой материал, снабжая отдельные главы введениями, усыпанными занимательными рассказами и анекдотами, имеющими подчас косвенное и довольно отдаленное отношение к основной теме сочинения. Вместе с тем книжка Витрувия рассчитана быть практическим руководством для средней руки архитектора, который мог почерпнуть из нее различные мелкие указания. Сочинение Витрувия не отличается принципиальным характером и является компилятивным трудом, облеченным в живую форму, потребность в котором назрела в эпоху Августа, особенно в связи со все сильнее развертывавшейся строительной деятельностью в провинциях, в которых далеко не всегда находились в достаточном количестве местные архитекторы. Тем не менее необходимо отметить, как показатель очень высокого уровня римской культуры эпохи Августа, те, на наш взгляд, непомерно широкие требования, которые предъявлялись к архитектору. Витрувий, может быть, несколько преувеличивая, говорит, что архитектор должен быть ориентирован во всех искусствах и науках, вплоть до музыки и астрономии.

Лучшие переводы Витрувия: немецкий — Reber (1865), Rose (1899); французский — Choisy (1909). Имеется устарелый русский перевод Баженова (1737—1799), с французского перевода Перро.

Birnbaum A. Vitruvius und die griechische Architektur. Wien, 1914; *Sackur W.* Vitruv und die Poliorketiker. Berlin, 1925; *Prestel J.* Des Markus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Strassburg, 1901; *Granger F.* Vitruvius' definition of architecture (Classical Review, 39); *Carpenter Rh.* Vitruvius and the Ionic order (American Journal of Archaeology, 30); *Bulle H.* Antike Techniker und Architekten (Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 3); *Poeschel H.* Kunst und Künstler im antiken Urteil. München, 1925; *Schweitzer B.* Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike (ср. Philologische Wochenschrift, 1926); *Borissawliévitch M.* Les théories de l'architecture. Paris, 1926.

II. СРЕДНЕРИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

1. Римская архитектура при Флавиях (70—96 гг.) и Траяне (98—117 гг.)

При преемниках Августа в Риме впервые проявляется тирания императоров и террор их в отношении к верхушке римского общества — к наиболее состоятельным аристократам-сенаторам. Еще очень сильна была аристократическая республиканская партия, которая оказывала сопротивление центральному правительству в его мероприятиях, направленных к упрочению своей власти. Уже первый преемник Августа, его приемный сын Тиберий (14—37 гг.), уединяется под конец жизни в укрепленный замок на неприступном о. Капри в Южной Италии, где оканчивает свою жизнь в страхе перед заговорами, причем многие утверждали, что он ведет в своем затворничестве распутный образ жизни. Но особенного размаха беспутство и разгул придворных кругов достигли при Нероне (54—68 гг.), который без разбора казнил всякого, кто казался ему подозрительным, и в том числе собственную мать и любимого учителя, философа Сенеку, который, умирая, произнес свои знаменитые «Последние слова». Уже при этих первых преемниках Августа прорываются во взглядах на императора и в укладе жизни двора первые нотки восточного деспотизма, который впоследствии широкой волной захватил Римскую империю. Так, например, вводится обожествление личности императора, даже еще при его жизни. Но это была только короткая пора замешательства, блестяще описанная замечательным римским историком Тацитом. Беспутству Нерона был положен предел его свержением и убийством в июне 68 года. 68—69 годы видели одного за другим трех императоров на римском троне. Последний из них, трезвый и практичный Веспасиан, выдающийся генерал, прочно удержался и передал высшую власть своему сыну Титу (79—81 гг.), а тот своему брату Домициану (81—96 гг.). При Домициане на короткое время повторилась тирания Нерона. После него спокойствие восстановил престарелый Нерва, надолго передавший империю своему приемному сыну Траяну, при котором достиг своего наибольшего расцвета и прочности «мир, даруемый римским законом» (pax romana). Эпоха Траяна, которая прекрасно отражается в письмах Плиния Младшего, является наивысшим расцветом римской мировой монархии. Длительный мир сделал безопасными все сильнее развивающиеся сообщения между провинциями, которые прорезала сеть прекрасных дорог, соединивших их между собой и со столицей. По всей империи росли большие города и развивались промыш-

ленность и торговля. В громадных имениях богатых рабовладельцев разводили на сбыт высшие культуры: виноград, оливы, фруктовые деревья. Богатели и развивались провинции, в которых образовывалась самостоятельная промышленность (отдельные провинции специализировались в какой-либо ее отрасли), развивались города, возникали большие местные культурные центры, тесно связанные со столицей. Однако все это благополучие, ставшее возможным только на основе безжалостной эксплуатации рабской силы, имело и оборотную сторону. Уже в это время наметился рост крупного землевладения, связанный с концентрацией большинства земельных богатств в сравнительно немногих руках наиболее богатых рабовладельцев, которые эксплуатировали свои латифундии (как назывались огромные имения) при помощи рабской силы. Этот процесс концентрации земельных богатств шел параллельно с обезземеливанием массы мелких землевладельцев, которые нищали, теряли землю и шли в города и особенно в Рим, беднейшая часть населения которого с каждым годом все больше увеличивалась. Столичная беднота превращалась в большую и опасную силу. От столичного люмпен-пролетариата, к которому примыкала масса ремесленников и мелких собственников, работавших на богатые верхи, и разнообразных поставщиков богачей, протягивалась масса нитей в армию, а блок столичного населения с армией представлял уже реальную опасность для господствующего класса. «Хлеба и зрелищ» (panem et circenses) — лозунг, который выражает настроение численно господствующей массы низов городского населения. Толпу нужно было кормить и забавлять, чтобы занимать ее внимание и отвлекать ее от политики. Для этого служили, с одной стороны, систематически практикуемые даровые раздачи хлеба, с другой — цирки и амфитеатры.

Арка Тита в Риме (81 г.)

Вёльфлин в блестящей статье о римских триумфальных арках сравнивает арки эпохи Августа с архитектурой флорентийского раннего Ренессанса XV века, арку Тита — с произведениями высокого Ренессанса, более поздние римские арки, особенно арку Септимия Севера в Риме (203 г.), — с барокко. Мы видели выше на примере Нимфея в Ниме, как осторожно нужно подходить к сопоставлению внешне сходных зданий Древнего Рима и Ренессанса, какая глубокая между ними разница.

Анализ Вёльфлина вскрывает очень важную эволюцию самой древнеримской архитектуры. Сравнение маленькой арки Авгус-

Рис. 166. Рим. Триумфальная арка Тита

та в Сузах (рис. 161) и арки Тита в Риме (рис. 166; она стоит при въезде на форум романум, со стороны, противоположной Капитолию и Табуларию, — ср. рис. 152 и 217) ясно показывает зрелость архитектурного стиля арки Тита. Арка в Сузах более проста и строга. В ней сильнее подчеркнута передняя плоскость. Она более линейна и графична. Все архитектурные детали прорисованы тонко и суховато. Над антаблементом возвышается кусок стены (так называемая аттика), который является простым продолжением плоскостей под антаблементом. Украшений минимальное количество, их крепко сдерживают архитек-

турные линии. По сравнению с этим арка Тита полновесна и богато украшена. Она массивна: пролет гораздо меньше, чем в Сузах, по сравнению с массивом всего блока арки. В арке Тита и столбы по сторонам пролета шире, что потребовало с каждой стороны по две колонны на довольно значительном расстоянии друг от друга, и расстояние между полуциркульным пролетом и началом антаблемента над ним больше, и аттика значительно крупнее. Рельеф архитектурных членов гораздо значительнее, чем в Сузах. Все формы умеренно тяжелые, но производят впечатление значительных и увесистых. Нижние части арки обработаны в виде широких постаментов, аттика имеет выступающие пилястры по углам и массивную большую плиту с надписью-посвящением между ними. Горизонтальные обломы, ограничивающие аттику сверху и снизу, раскрепованы вместе с антаблементом над пролетом ворот, так что все среднее деление пролета, как главное, несколько выступает вперед. Среднее деление особенно сильно выделено тем, что поля между аркой, колоннами и антаблементом сплошь заняты густо заполняющими их фигурами летящих Викторий (богиня Победы, соответствующая греческой Нике) с победными венками, а также чрезвычайно уместно расположенной центральной консолью, которая является узлом всей композиции. Боковые деления подчинены главному тем, что они несколько отступают назад и не имеют скульптурных украшений. Их верхние части, соответствующие средним рельефам, оставлены даже вовсе гладкими, только узенькая тяга соединяет друг с другом линии оснований капителей. Нижние части боковых делений заняты обрамленными нишами, опирающимися на богатые тяги постамента, а над нишами вытянутые по горизонтали дощечки, которые контрастируют с нишами под ними: ниши ориентированы по вертикали, дощечки по горизонтали, поля ниш углубляются, поля дощечек выдаются вперед. В целом, в противоположность более недифференцированному и простому построению арки в Сузах, в арке Тита создана довольно расчлененная композиция, в которой столбы и аттика являются самостоятельными объемами, подчиненными центральному делению пролета и вместе с тем не утратившими самостоятельности. Архитектор арки Тита дал сложное целое, очень ясно расчлененное: образовались самостоятельные части, но вместе с тем они очень наглядно подчинены целому. Между частями и целым господствует гармоническое равновесие.

В группировке масс арки Тита достигнуто большое совершенство. В отличие от греческой классической архитектуры масса не пронизывается пространством, как в периптере, а разлагается на отдельные объемы, которые с большой зрительной ясностью

взаимно подчиняются. Арка Тита постоянно служила образцом подражания европейским архитекторам.

В арке Тита мы имеем один из самых ранних примеров композитной капители, которая является вариантом дорической капители и обязана своим возникновением тенденции к большей украшенности и пышности. Композитная капитель состоит из нижней лиственной части коринфской капители, на которую водружены ионические волюты. Впоследствии композитные капители имеются в термах Каракаллы и Диоклетиана (рис. 237) и во многих других памятниках.

Wölfflin H. Die Antiken Triumphbogen in Italien (Repertorium für Kunstwissenschaft, XVI), 1893; *Wiegand E.* Propylon und Bogentor (Wiener Jahrbuch für Kunstgpschichte, V), 1928; *Ончевский К.* Римские триумфальные арки и родственные членения в древнем зодчестве. М., 1916; *Fronthingham F.* De la véritable signification des monuments remains, qu'on appelle «arcs de triomphe» (Revue archéologique), 1905; *Noack F.* Triumph und Triumphbogen (Vorträge der Bibliotek Warburg, 1925), 1928; *Nilsson M.* Les bases votives à double colonne et l'arc de triomphe (Bulletin de Correspondance Héllénique, 49).

Новая техника римского бетона

При непосредственных преемниках Августа окончательно выработалась в Риме новая бетонная техника — конкретная система, как она названа Шуази, подробно ее исследовавшим. Золотой дом (рис. 173) — роскошный дворец Нерона — был выстроен уже при помощи конкретной системы.

Римские бетонные массивы возводились следующим образом. Из одного ряда кирпича выкладывалась кирпичная коробка. Промежутки между тонкими кирпичными стенками заливали бетонной массой, состоявшей из смеси извести и песка, с прибавлением в него битого кирпича и щебня, и по своему составу близкой к современному бетону. Раствор последовательно наливался горизонтальными слоями, причем бетонную массу время от времени выравнивали горизонтальными слоями небольших камней и, примерно на расстоянии полуметра друг от друга, пропускали по одному горизонтальному ряду кирпичей сквозь всю стену для большей ровности и прочности бетонного массива. Когда бетон застывал, то он образовывал вместе с тонкой кирпичной опалубкой сплошной монолит, все больше твердевший от времени. Дойдя таким образом до арок и сводов, архитекторы и их выкладывали аналогичным образом (рис. 167). При помощи переносных деревянных кружал, опиравшихся на заложенные в стены и выступавшие из них деревянные балки, кон-

Рис. 167. Рим. Бетонный крестовый свод с Палатина

цы которых потом отпиливали (а сами балки оставляли в толще стен), выкладывали арки и арочный костяк сводов. Этот арочный скелет, уже без помощи кружал, превращали в тонкий свод из кирпичей, положенных плашмя, который продолжал наверху коробку стен. Потом на уровне сводов продолжали наливать бе-

тон горизонтальными слоями на кирпичную опалубку, которая и в сводах крепко соединялась с бетонной массой. Таким образом весь массив здания в целом — стены, столбы и своды — составлял вместе с кирпичной поверхностью единый сплошной монолит. Снаружи и внутри здания кирпичные поверхности стен и сводов прикрывались в наиболее значительных зданиях роскошной облицовкой из разных мраморных плит. О необычайной прочности римской конкретной системы свидетельствуют многочисленные сохранившиеся древние римские здания и их развалины. Для этих последних (рис. 168) характерно, что кирпичная коробка разрушается от времени и из-за нее выступает значительно меньше поврежденный бетонный массив. В отдельные периоды истории римской архитектуры, по отдельным местностям и в отдельных зданиях или более крупных комплексах их конкретная система различно варьируется в пределах описанных общих принципов. Прочности бетонных массивов в большой мере способствовали хорошо известные уже древним римлянам составы из вулканических горных пород, которые составляют почву Рима и очень многочисленны в Италии и которые отчасти описаны уже у Витрувия.

Вопрос о происхождении римской конкретной системы может считаться решенным в том смысле, что эта замечательная техника сложилась именно в Риме в эпоху между концом правления Августа и началом правления Нерона, в связи с огромным размахом строительства молодой еще тогда Римской империи, подобный которому вряд ли знала какая-либо восточная деспотия. Однако несомненно, что римский бетон имеет своих предшественников на Востоке. Так, например, бутовая кладка более позднего армянского зодчества или полубутовая кладка романских зданий в Западной Европе или владимиро-суздальских церквей XII века, несомненно, имеют общий с римским бетоном восточный источник. Уже широкое применение кирпича в Риме составляет существенное отличие от греческой архитектуры. Однако в восточных областях, непосредственно примыкавших к Древней Греции, все время строили из кирпича. Так, из Витрувия мы знаем, что дворец Мавсола в Галикарнасе был в IV веке кирпичным. Очень вероятно, что в эллинистических городах Востока после завоевания Греции Римом, во II и I веках до н. э., кирпичная техника была значительно распространена. Что касается бетона, то, по-видимому, он развился из полубутовой кладки, распространенной в Парфии, непосредственной соседке Рима, путем все большего расширения бетонного ядра за счет сдерживающих его стен, которые из главного элемента кладки превратились постепенно в тонкую коробку,

Рис. 168. Рим. Термы Каракаллы

играющую, по сравнению с основной бетонной массой, только подсобную роль. Римских предшественников конкретной системы мы находим в Помпеях и других местах.

Конкретная система очень ярко выражает римское архитектурное мышление, совершенно отличающееся от греческого. Масса здания разлагается на ядро и оболочку. Бетонное ядро, которое составляет конструктивную основу, скрыто за облицовкой, назначение которой — производить известное впечатление на зрителя. В этом лежит зародыш происшедшего гораздо позднее разделения единой деятельности строителя-художника на инженера, ведающего конструкцией, и архитектора-оформителя, которое связано с дальнейшим развитием процесса дифференциации культуры и искусства. В Риме обе функции еще тесно слиты друг с другом. Эластичной массой своего бетона римский архитектор охватывает пространства, овладевая ими и формуя их. Конкретная система, своды, открытие замкнутого внутреннего пространства — все эти явления теснейшим образом между собою связаны. Вместе с тем нельзя не отметить большой примитивности конструкции огромных римских зданий-монолитов, в которых их материальные части точно не построены, а вырезаны из единого куска материала. В этом тоже есть глубокое сходство с пещерными сооружениями, выдолбленными в скале, толь-

ко здесь гора искусственная. Примитивность римской конструкции выступает особенно ясно, если сравнить ее с утонченнейшей конструкцией византийской и готической архитектур, где даются сложнейшие и ответственнейшие комбинации взаимно уничтожающих боковой распор друг друга сводов и арок, опирающихся на столбы минимальных размеров. Массив римского здания грузен и неповоротлив. Но он отличается колоссальной прочностью. С конкретной системой связано еще одно огромное преимущество: исполнение громадных римских бетонных зданий не требовало особо квалифицированной рабочей силы. Какое отличие от греческих каменотесов, которые были художниками! Римские гиганты выстроены очень быстро большим количеством наспех инструктированных низкоквалифицированных исполнителей, роль которых очень часто играли воинские части. В мирное время солдат сплошь и рядом пускали на строительство театров, базилик и даже целых городов. Греческий архитектор был гораздо теснее связан с исполнителями здания: он был только первый из них. В Риме руководитель постройки начинает отделяться от исполнителей, состав которых для него безразличен.

Только конкретная система римского бетона сделала возможным выполнение огромных римских сводчатых зданий. Если тронный зал в Вавилоне имел полуцилиндрический свод диаметром около 18 м, то диаметр купола Пантеона достигает 43 м. Но вместе с тем не изобретение этой техники толкнуло римлян на сооружение больших сводчатых зданий: потребность в больших замкнутых внутренних пространствах заставила искать новые технические и конструктивные возможности, что привело к открытию конкретной системы.

Choisy A. L'art de bâtir chez les romains. Paris, 1876.

Остия — гавань Рима

Мы знаем из литературных источников, что Рим был застроен доходными домами в несколько ярусов, которые образовывали густо населенные кварталы, называвшиеся инсуле (insulae — дословно: острова). Богачи жили в роскошных домах типа помпеянских, из которых наиболее крупные и богатые походили на настоящие дворцы. В самом Риме древние дома до нас не дошли, и мы имеем только отдельные совершенно перестроенные и даже застроенные в другие здания фрагменты их, которых, однако, достаточно, чтобы составить себе о них самое общее пред-

Рис. 169. Остия. Улица

ставление. В Помпеях было много свободной площади, и перистильные дома широко раскинулись по горизонтали.

В Риме многие доходные дома, в которых жила городская беднота, стояли очень тесно друг около друга по обеим сторонам узких и грязных улиц и переулков; они, естественно, росли вверх, сколько было возможно. Но и римские дома выходили наружу только очень маленькими отверстиями. Известное представление об этих римских домах дают нам довольно хорошо сохранившиеся дома в древней гавани Рима — Остии, которая отстоит от Рима на 20 километров и от моря, отступившего за две тысячи лет, теперь на 4 километра. Большинство домов Остии не имеет перистилей и выходит на улицу стенами, в которых проделаны небольшие световые отверстия (рис. 169 и 170). Дома сохранились только в своих нижних частях, но несомненно, что они были многоярусными, хотя, конечно, ниже, чем в самом Риме. На улицу выходят двери, ведущие в нижние помещения, другие двери прямо с улицы ведут по довольно крутым лестницам вверх. В некоторых домах наружные двери обрамлены выложенными из кирпича очень плоскими пилястрами, не-

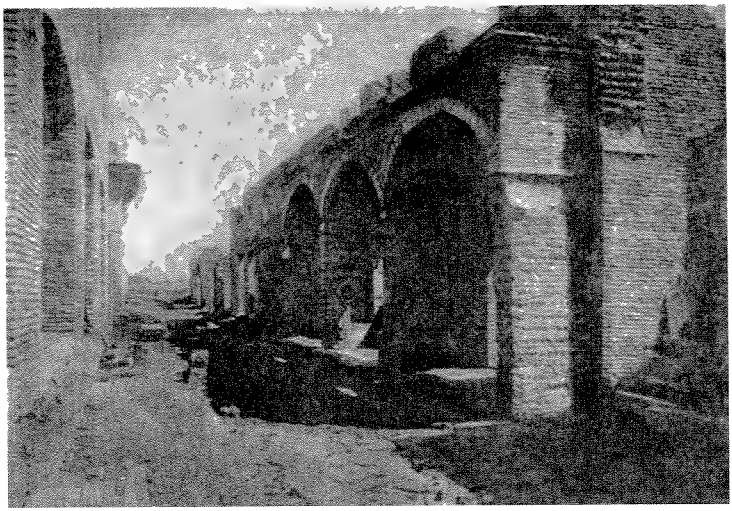


Рис. 170. Остия. Улица

сущими антаблемент и фронтон (рис. 171). И в Остии, как и в Помпеях, во многих домах верхние этажи выступают несколько над улицей. Но в Остии, где дома были выше и где они были построены по-столичному — солиднее, верхние этажи опираются либо на выпущенные в стены каменные консоли (рис. 170), либо на своды с распалубками, нависающие над улицей, так что верхний этаж постепенно вырастает из стены (рис. 169). Правда, отдельные дома в Остии не всегда точно датированы, но есть основание полагать, что рассмотренные дома с нависающими этажами существовали уже в конце I века и во II веке н. э.

Одним из доказательств этого являются подпертые кладкой более позднего времени каменные консоли под выступающими верхними ярусами некоторых домов (рис. 170). Вообще в Остии главная масса домов относится ко II—IV векам, так что хронологически архитектура Остии продолжает собой архитектуру Помпей. Однако разницу между зданиями Остии и Помпей в значительной степени нужно отнести за счет того, что в Помпеях мы имеем характерный пример богатого провинциального города, не стесняющегося площадью, в то время как Остия в большей степени отражает архитектуру густо населенной и стесненной площадью столицы с численным господством в ней малоимущего населения. В Остии сохранились также и общественные здания. Очень интересен маленький ресторанчик-закусочная (рис. 172), выходивший на улицу широким пролетом, в котором сохранился облицованный мрамором прилавок

Рис. 171. Остия. Складочное помещение

Рис. 172. Остия. Харчевня

буфета. Такие ресторанчики особенно характерны для Остии, как портового города, который постоянно кишел моряками и приезжими из разных стран.

В более значительных римских городах, особенно на оживленных путях сообщений и их перекрестках, существовали более или менее крупные гостиницы с номерами, сдававшимися приезжающим. Из Рима лучеобразно расходились во все сторо-

ны прекрасные мощеные дороги, из которых откопана небольшая прилегающая к Риму часть via Appia — Аппиевой дороги. Она имела особенно большое значение, так как соединяла столицу с городом Брундизием в восточной части Южной Италии, через который Рим сообщался с Востоком.

Calza G. Ostia. Milano, 1925, Milan and Rome, 1926; *Galza G.* Die Ausgrabungen von Ostia, Milano s. a.; *Noack F.* Ostia (Die Antike, 2); *Calza G.* Gli scavi recenti nell'abitato di Ostia (Monumenti antichi, 26); *Calza G.* La preminenza dell'«Insula» nella edillizia romana (Monumenti antichi, 23); *Calza G.* Ricognizioni topografiche nel Porto di Traiano (Notizie degli scavi), 1925; *Müfid A.* Stockwerkbau der Griechen und Römer. Berlin, 1932; *Patroni.* L'origine del domus. Roma, 1902; *Marchi dei A.* Ricerche intorno alle «Insulae» o casi a pigione di Roma antica. Milano, 1891.

Дворец Флавиев на Палатине

До Нерона Рим оставался совершенно неправильным городом, как Афины и как большие восточно-деспотические города. В 65 году произошел страшный пожар, уничтоживший значительную часть Рима. Злые языки утверждали, что император сам поджег столицу, чтобы воздвигнуть ее заново лучше и красивее прежнего. Известные правила застройки были предложены после пожара 65 года, но трудно точно установить, какие именно и в какой степени они проводились в жизнь, а также в течение какого времени эти правила действовали. Тацит говорит, что «...город обстроился по заранее размеренному плану; улицы стали прямы и широки, дворы открыты, дома не выше определенной меры, лицевая сторона их должна была быть украшена портиками». Трудно достоверно представить себе, как выглядели улицы Рима после пожара Нерона. Все же нужно думать, что меры для регулирования его застройки, предпринятые императором, касались главным образом некоторых наиболее показных центральных улиц. Коренной перепланировки столицы предпринято не было, что вряд ли было возможно также и в силу густоты заселенности Рима и запутанности его стародавней сети кривых улиц. Вероятно, их выпрямили после пожара, насколько это было возможно, но это упорядочение рисунка улиц могло иметь только частичный характер. Известное нам по раскопкам направление некоторых главных улиц и форма площадей исключают мысль о том, что Рим был когда-нибудь правильным городом. Нерон больше заботился о своем дворце, которым он хотел поразить мир и который назывался Золотой дом (Domus Aurea). Про него рассказывали много чудес, и действительно, судя по незначительным остаткам, Золотой дом Нерона был великолепным и

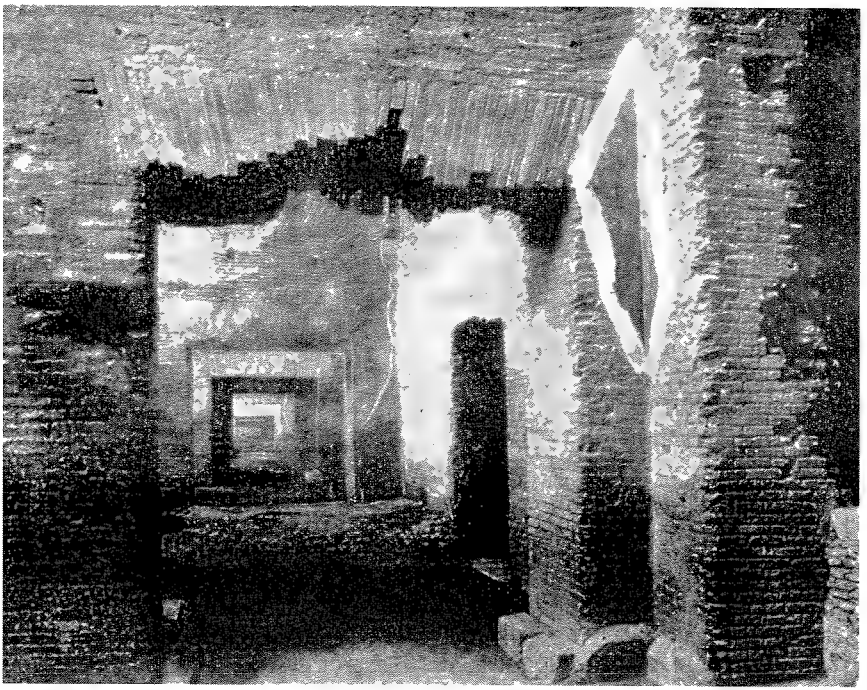


Рис. 173. Рим. Золотой дом Нерона

грандиозным дворцом. Важно, что он был выстроен уже при помощи техники конкретной системы. Сохранившаяся анфилада помещений (рис. 173), назначение которой неизвестно, дает замечательную последовательность нанизанных на одну ось почти квадратных пролетов, создающих образ огромного количества роскошных залов. По одному этому фрагменту можно оценить размах целого. После падения Нерона его дворец был разрушен, и на месте части его императоры из династии Флавиев воздвигли Колизей.

Могущество империи эпохи Флавиев требовало достойного дворца, роскошных показных парадных залов. Около республиканского форума возвышается высокий холм — Палатин, наряду с соседним Капитолием один из семи холмов, на которых стоит Рим. На Палатине уже раньше стояли дворцовые корпуса, построенные еще при Августе, к которым Тиберий прибавил свой дворец. Рядом с ними Флавии построили величественный парадный корпус императорского дворца, который сохранил свое значение до конца Римской империи. От названия холма происходит наименование построенного на нем дворца Палациум

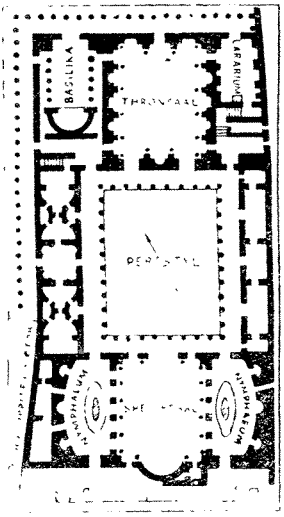


Рис. 174. Рим. Дворец Флавиев на Палатине

(palatium), которое стало впоследствии нарицательным для обозначения дворца вообще.

От дворца Флавиев на Палатине (рис. 174) сохранились только основания его стен. Это самое раннее хорошо исследованное и очень крупное римское сооружение, выстроенное в виде сводчатого здания при помощи конкретной системы. Основу его плана составляет эллинистический перистиль, который со всех четырех сторон окружен помещениями. Двумя сторонами дворец Флавиев примыкал к более старым дворцовым частям, построенным Августом. Две другие стороны, снабженные портиками на колоннах перед ними, углом выдавались на север, выходя на площадь, на которую попадал посетитель, идущий снизу, с республиканского форума; дворец развертывался перед ним двумя колоннадами под углом друг к другу, что напоминает классический периптер. Правда, верхние части дворца не сохранились, но несомненно, что за колоннами возвышался более высокий верх огромного сводчатого тронного зала, так что главный акцент в наружной композиции был перенесен на сводчатую массу зданий, к которой были приставлены расчленяющие здание снаружи колоннады (рис. 175). На постаментах перед передней узкой стороной дворца стояли статуи. Входная лестница на подиум, на котором возвышалась наружная колоннада, находилась не в середине короткой стороны и вообще не на короткой стороне, а сбоку, так что, приближаясь к входу, зритель все время видел снаружи лицевую часть дворца в три четверти. Первенствующее значение внутренних пространств выражалось в наружной композиции тем, что ордер был только приставлен к возвышавшимся за ним архитектурным массам.

В палатинском дворце особенно выделены несколько наиболее крупных залов. Тронный зал римских императоров — самое большое и самое роскошное помещение дворца, которое занимает среднюю часть узкой лицевой его стороны и выходит другой стороной на перистиль. Толщина сохранившихся оснований его стен доказывает, что он был перекрыт полуцилиндрическим сводом диаметром около 25 м, т. е. значительно превосходил тронный зал в Вавилоне, но только был ориентирован не в ширину,

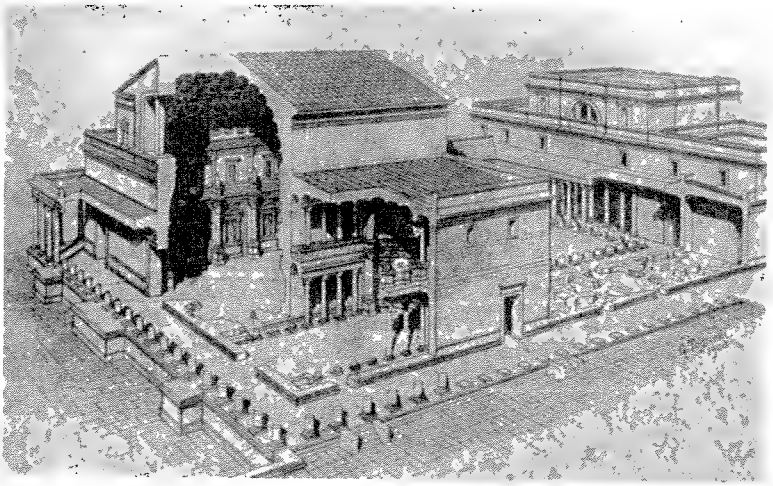


Рис. 175. Рим. Дворец Флавиев на Палатине. Реконструкция

как зал в Вавилоне, а в глубину. Трон стоял в нише против главного входа. Тронный зал Флавиев — самое старое из огромных римских внутренних помещений. Стены были разложены глубокими нишами, в которых стояли статуи, но трудно представить себе более детально внутреннюю отделку дворца, так как от него сохранилось слишком мало. Тронный зал освещался, вероятно, световыми отверстиями в верхних частях его узких сторон, выходившими над наружными колоннадами и перистилем.

Слева от тронного зала, если приближаться ко дворцу со стороны республиканского форума, помещается маленькая и совсем незначительная прямоугольная часовенка, а рядом с ней лестница в другие помещения. Справа от тронного зала расположена базилика — зал заседаний высшей судебной инстанции под председательством самого императора. Базилика была перекрыта плоским потолком. Ее внутренность состояла из зала, разделенного на три части (называемые в аналогичных сооружениях кораблями или нефами) двумя рядами колонн, причем боковые корабли имели, по-видимому, хоры (т. е. помещения верхнего яруса, выходившие в высокий одноярусный средний неф). В апсиде, перекрытой конхой (сводом в виде четверти сферы, т. е. полукуполом), стоял трон главного судьи — императора. В этом зале дворца Флавиев уже сложился тот вариант базилики, который в IV веке лег в основу древнехристианских базилик — церквей.

К двум боковым сторонам перистиля примыкают ряды помещений, назначение которых не установлено. Простые неболь-

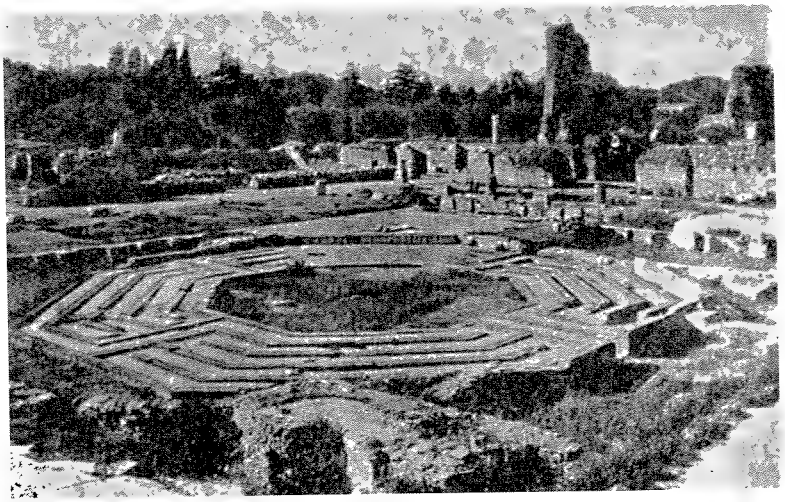


Рис. 176. Рим. Дворец Флавиев на Палатине. Грядка в центральном перистиле

шие камеры на стороне часовни играли, вероятно, служебную роль. Очень сложные по криволинейным планам комнаты на противоположной стороне перистиля были связаны с приемами во дворце и, вероятно, представляли собой своего рода гостиные. Очень интересен комплекс парадной столовой на стороне перистиля, противоположной тронному залу. Композицией столовой (называемой триклиний) заканчивается в глубину на противоположной входу узкой стороне здания целостная композиция всего парадного дворцового корпуса. Триклиний состоит из прямоугольного главного зала, перекрытого плоским потолком и ориентированного, как тронный зал, в глубину, с небольшой апсидкой на конце. Тут стояли столы гостей и ложа для лежания во время еды, причем место императора находилось, вероятно, в апсиде.

Триклиний был ограничен по сторонам только прямоугольными столбами, между которыми открывались пролеты на два полузакругленных помещения, не имевших вовсе кровли. В середине этих боковых двориков стояли фонтаны, архитектура которых отличается сложными изогнутыми линиями, а вокруг них были, вероятно, посажены деревья. Это были два маленьких садика, на которые из столовой открывались прелестные виды и в которых происходили обычные во время парадных обедов выступления музыкантов, артистов и акробатов. Эти садики с фонтанами можно было бы назвать нимфеями. Так назывались (от слова «нимфа») архитектурные сооружения, широко применяв-

шие в декоративных целях воду, так что архитектура их была обрамлением фонтанов.

В середине перистиля сохранились выложенные кирпичными рядами грядки для цветов в виде восьмигранника очень строгого рисунка, которые дают некоторое представление о садовом искусстве того времени (рис. 176).

Во дворце Флавиев на Палатине эллинистическая основа перистильного дворца, как мы встречаем ее, например, в Пергаме (рис. 99), очень сильно изменена в типичном для Рима направлении. Главный акцент начинает переноситься с перистиля на внутренние части торжественных репрезентативных (т. е. парадных, предназначенных для показных приемов) залов. Происходит отделение внутренних помещений от перистиля и образование в них самостоятельных центров, которые конкурируют с перистилем. Уже сложная композиция триклиния имеет, благодаря двум ориентированным на него нимфеям, самостоятельное пространственное ядро, что подчеркивается полукруглыми боковыми стенами нимфеев. Но особенно сильно отделение от перистиля сказывается в залах при входе. Базилика отделена от перистиля апсидой, которая ее замыкает и нарушает связь ее пространства с портиками перистиля. То же относится к тронному залу, воспринимавшемуся, благодаря своду, как совершенно самостоятельное и замкнутое внутреннее пространство. Во дворце Флавиев сводчатые помещения еще перемежаются с помещениями, перекрытыми плоским потолком. Впоследствии все помещения римских монументальных зданий будут сводчатыми.

Bartoli A. Il Foro Romano. Il Palatino. Milano, 1924; *Hülsen C.* Forum und Palatin. München, 1926; *Weege.* Das Goldene Haus Neros (Jahrbuch des deutschen Archaeologischen Instituts), 1913; *Bühlmann* (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, I), 1907—1908. Ср. *Weichardt C.* Das Schloss des Tiberius und andere Römerbauten auf Capri. Leipzig, 1900.

Колизей

Колизей (рис. 177—182) воздвигнут в течение двух строительных периодов. Он имел первоначально только три наружных яруса, таким он был построен Флавиями, почему его и называют амфитеатр Флавиев. Его начал еще Веспасиан, но закончен он был только в 80 году при Тите. Верхний наружный четвертый ярус пристроен позднее, дата этого добавления точно неизвестна, но оно относится ко II веку. Более позднее возникновение верхнего яруса доказано детальным исследованием техники в местах соприкосновения разновременных кладок. При-

стройка лишнего яруса вызвана стремлением увеличить вместимость амфитеатра. Однако архитектор, пристроивший верхний ярус, руководствовался не менее целостным архитектурным образом, чем зодчий первого строительного периода. Таким образом, Колизей представляет собой два архитектурно-художественных произведения: 1) Колизей, состоящий из трех нижних ярусов; 2) четырехъярусный Колизей.

Колизей расположен непосредственно около республиканского форума, который был центральной площадью города. Строители амфитеатра Флавиев хотели не только поставить его в центре города, но и сам Колизей сделать новым городским центром и заменить им площадь народных собраний времен республики. Кроме того, постройка амфитеатра для широких слоев городского столичного населения на месте Золотого дома свергнутого тирана была, конечно, политической демонстрацией и средством добиться популярности. Однако стародавняя неправильная распланировка Рима препятствовала более ясному и наглядному осуществлению архитектурного замысла Колизея как центра столицы.

Амфитеатры служили первоначально для выступлений гладиаторов, к которым присоединилась потом травля зверей. С течением времени эти представления все усложнялись, и в конце концов дело дошло до настоящих сухопутных и водных сражений. Зверей выпускали на арену из нижних помещений под поверхностью земли, в которых они содержались. Для водных сражений арена наполнялась водой, которую доставлял к ней особый акведук, и на это искусственное озеро пускали большие корабли. Форма амфитеатра отличается от театрального здания тем, что места для зрителей со всех сторон окружают арену и что в амфитеатре совершенно отсутствует сцена, растянутая в театре в ширину и развертывающая перед зрителем картину. Эволюция театра в Греции и Риме шла в сторону усиления зрительного характера сцены. В амфитеатре зрительное восприятие опять совершенно отодвинуто на задний план двигательным моментом. Правда, и в амфитеатре зритель в течение всего представления сидит на одном месте, но места для зрителей со всех сторон охватывают действие, и в силу этого и каждый отдельный зритель растворяется во всей массе зрителей и коллективным взглядом с различных точек зрения смотрит на представление. Это очень активизирует и динамизирует зрителя и его восприятие. В связи с этим и само движение действующих лиц развивается не только в двух измерениях (направо и налево), но в трех измерениях, причем на арене перекрещивается бесконечное количество направлений. Римский амфитеатр означает до известной степени

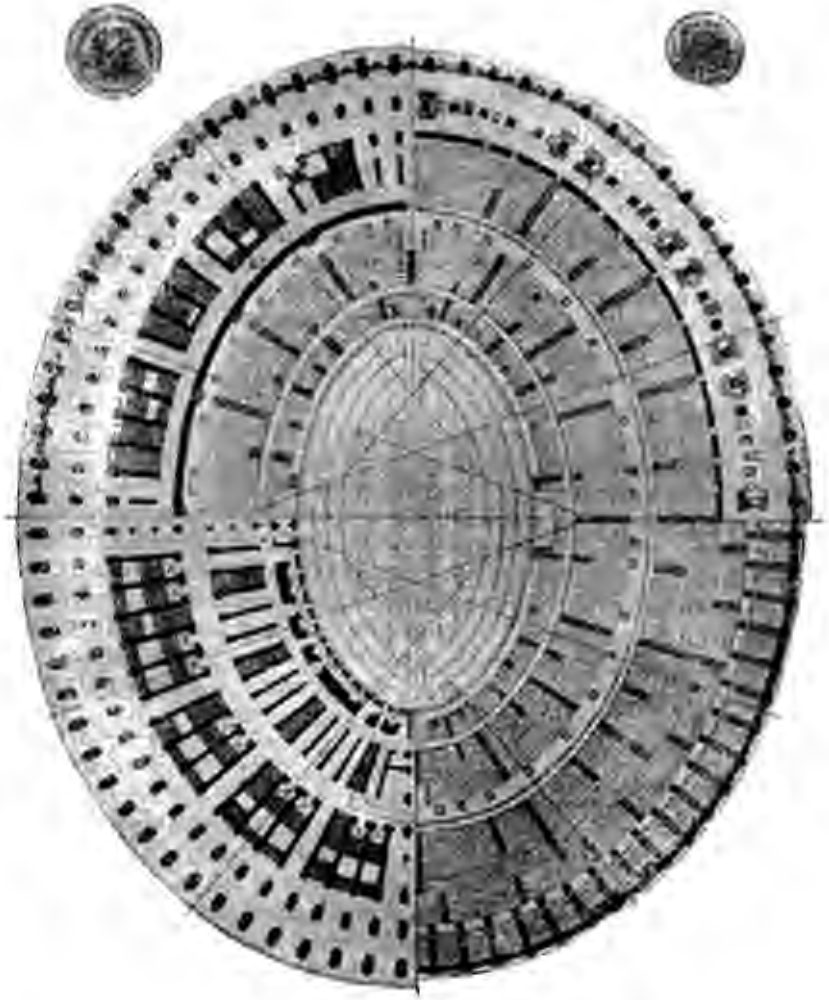


Рис. 177. Рим. Колизей

возвращение к той ранней ступени развития греческого театра, когда главное действие сосредоточивалось в орхестре, которую окружала толпа зрителей, т. е. к доклассическому театру. Однако очень существенна эллиптическая форма арены и всего амфитеатра. Круглая орхестра значительно более статична, так как она имеет только один центр, который притягивает к себе и останавливает движение. Эллиптический амфитеатр имеет два центра, между которыми по соединяющей их оси образуется движение, захватывающее весь эллипсис арены и мест для зрите-

лей, который поэтому значительно больше проникнут динамикой, чем равномерно развитый во все стороны и замкнутый в себе круг.

Эллинистические формы больших зрелищных зданий — театр и стадион — в основном являются функционалистическими постройками, в которых архитектура исключительно ставит себе задачу служить рамой для сборища людей и по возможности стушеваться и отойти на задний план перед человеком; кроме того, они не обладают всесторонне замкнутой композицией, так как они всегда открыты в одну сторону, — театр в сторону сцены, стадион в сторону одной из узких сторон, которая служит на него въездом. В римском амфитеатре, уже в помпеянском, места для зрителей обходят эллиптическую арену кругом, так что всесторонне замыкается кольцо собравшихся. Эта замкнутость и законченность напоминают классический греческий периптер. С другой стороны, шагом колоссальной важности является вполне завершенный в Колизее процесс подъема погруженного в землю эллинистического вместилища для зрителей над поверхностью земли. Колизей стоит на совершенно ровной площадке и целиком основан на субструкциях. Применительно к амфитеатру это тот же процесс, который выше был отмечен для театров при анализе театра Марцелла (стр. 229). Благодаря расположению его на ровном месте в амфитеатре образовалось непрерывное кольцо наружных стен, проведенное еще более последовательно, чем в римском театре, так как амфитеатр развивается совершенно равномерно во все стороны. Эти наружные стены отделяют внутреннее пространство от пространства природы и этим еще сильнее замыкают его в себе.

Римские театры и амфитеатры являются первыми в истории архитектуры светскими монументальными зданиями, так как классический периптер был храмом, а эллинистические театры мыслились их архитекторами функционалистически. Эллинистический функционализм до конца освободил архитектурный замысел от религии. Если в классическом периптере это было уже сделано в отношении формальной обработки, то в эллинистическую эпоху освобождение от культового характера коснулось самого назначения. И после этого Рим вновь возвращается к проблеме монументального здания, в чем нельзя не усмотреть сходства с классической эпохой греческой архитектуры. Но это такое возвращение, которое тем не менее основывается на достижениях эллинистической архитектуры и исходит из окончательно закрепленного эллинистическим архитектурным функционализмом нового совершенно светского назначения здания. Таким образом, идея светского монументального здания, за-

Рис. 178. Рим. Колизей

родившись в классическую эпоху греческого зодчества, пройдя затем через ступень отрицания эллинизмом монументальных задач архитектуры, вновь разрабатывается в Риме, но уже возведенная на высшую ступень. Это достижение римской архитектуры имеет огромное значение.

Грандиозные зрелищные сооружения римлян, среди которых амфитеатры занимают выдающееся место, служили в первую очередь удовлетворению стихийной потребности в хлебе и зрелищах главным образом низов столичного населения. Беднейшие массы, наводнявшие Рим, численность которых в связи с процессом концентрации земельной собственности с каждым годом все росла, легко было занять кровавыми зрелищами арены и отвлечь их этим от злободневных вопросов современности. Трудно точно подсчитать, сколько зрителей вмещал Колизей, так как здание особенно сильно разрушено внутри. Поэтому цифры, предложенные различными исследователями, значительно расходятся между собой. Осторожной цифрой является 50 тысяч человек, беря Колизей после надстройки верхнего яруса и полагая, что публика сидит свободно, не слишком стесненны-

ми рядами. Но вряд ли такой строгий порядок соблюдался в действительности. Когда в Колизее можно было видеть занимательные представления, а особенно, конечно, когда давались какие-либо исключительные по обилию и редкости зверей зрелища, весь город стремился туда попасть. И тогда амфитеатр, за исключением нижних привилегированных мест, был битком набит жадной до зрелищ толпой, и чем выше, тем теснее были размещены зрители. При такой сверхнормальной загрузке Колизея его вместимость доходила, может быть, даже до 90 тысяч зрителей. Обилие всевозможных устраиваемых правительством в Риме зрелищ удовлетворяло потребность в них населения столицы, и вместе с тем это было средством политически обезвредить это население и переключить на другое его активность, которая легко становилась опасной для господствующего класса и особенно для правителей.

Гигантские размеры Колизея, которым он обязан своим названием, являются для него очень характерными. Длина большой оси Колизея составляет около 188 м, длина маленькой его оси около 156 м, высота четырех ярусов около 44 м, первоначальная высота здания в три нижних яруса около 38 м. Такие размеры далеко выходят за пределы возможностей греческой архитектуры и сближают Колизей с постройками в восточно-деспотическом количественном стиле. Размеры Колизея обусловлены прежде всего необходимостью разместить огромное количество зрителей, поэтому сходство с восточно-деспотической архитектурой является до известной степени внешним, так как на деспотическом Востоке решающей была тенденция подавить гигантскими размерами воображение зрителей, а в Риме огромные размеры в первую очередь обусловлены назначением здания. Но все же и в Риме, в связи с появлением новой, по сравнению с эллинизмом, монументальности, играло роль стремление создать при помощи громадных размеров сооружения впечатление мощи и непоколебимости империи и императора.

Однако в Риме, при господстве в нем еще более развитого, чем в Греции, индивидуализма и рационализма, невозможно было и не имело смысла давать колоссальным массам монументальных зданий такое оформление, как на деспотическом Востоке, где оно было направлено к принижению человеческой личности и к противопоставлению человеку страшных для него и грозящих ему божественных сил. Труднейшая задача, стоявшая перед архитекторами больших римских общественных зданий, и особенно перед строителем Колизея, состояла в том, чтобы приблизить здание огромных размеров к человеку, перекроить его по человеческой мерке. Вставала грандиозная про-

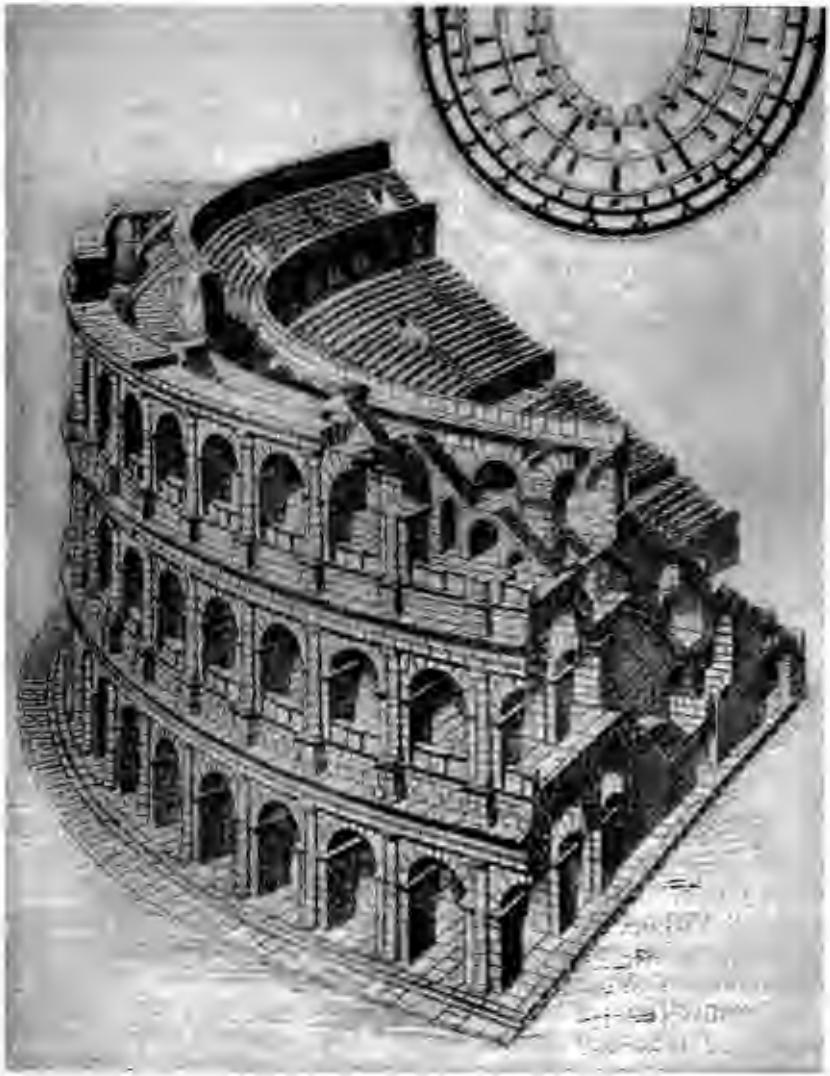


Рис. 179. Рим. Колизей

блема синтеза напоминающих деспотический Восток гигантских размеров и унаследованного от греков антропоморфизма (человекоподобия). Задача состояла в том, чтобы вернуться к грандиозным постройкам, которые были оставлены греками, но на основе введенной в Греции человеческой мерки.

Было бы совершенно ошибочно думать, что использование греческого наследия архитекторами Колизея и других римских

зданий аналогичной системы состояло только в том, что они приставили к наружным массам своих сооружений греческие ордера. Наиболее существенным является последовательное проведение в субструкциях под местами для зрителей горизонтальных слоев — коридоров, из которых состоят эти субструкции в театре Марцелла и в Колизее. Коридоры перекрыты полуцилиндрическими и крестовыми сводами и очень правильно, последовательно и логично наслаиваются друг над другом с сохранением горизонтальных слоев. В том, что горизонтальные слои-коридоры под местами для зрителей в Колизее основаны на последовательном принципе, легко убедиться, если сопоставить Колизей с провинциальными амфитеатрами, которые ему подражают. Так, например, амфитеатры в Поле, Вероне, Арле и других (рис. 183—185) снаружи воспроизводят с большой логичностью систему Колизея, но внутри совершенно не выдерживают последовательности горизонтальных слоев, из которых вытекает наружное оформление. Перед нами пример чисто внешнего подражания провинциальных сооружений столичным образцам. Горизонтальные коридоры Колизея очень важны в истории архитектуры. Они восходят к Табуларию (рис. 153) и аналогичным общественным зданиям еще республиканской эпохи, с которых они были затем перенесены на субструкции театров и амфитеатров. В свою очередь в Табуларии они происходят от портиков перистиля. Табуларий тоже имел план перистильного здания. Дальнейшее развитие окружающих перистиль помещений определяется главным образом тем, что их стали перекрывать сводами и ориентировать наружу. Выходящий на республиканский форум портик Табулария образовался именно путем вскрывания наружу при помощи широких арок его внутренних галерей: так сложился остов римской арочной ячейки. Получившаяся пространственная форма является дальнейшим этапом на пути от эллинистического перистиля к этажу Ренессанса. Следующий шаг состоит в наслоении по вертикали нескольких галерей друг над другом в субструкциях под местами для зрителей театров и амфитеатров. В связи с необходимостью осветить эти галереи стоят арки, которыми они открываются наружу. В самом нижнем ярусе эти наружные арки служат входами для зрителей. Таким образом блестяще разрешается проблема входа в здание для зрелищ. Входы непрерывной лентой окружают его, и здание всесторонне втягивает в себя толпу зрителей. В Табуларии архитектор дает только одну галерею, выходящую наружу арочными ячейками; под ней помещаются высокие субструкции. Театры и амфитеатры дают уже несколько галерей друг над другом. Классический греческий

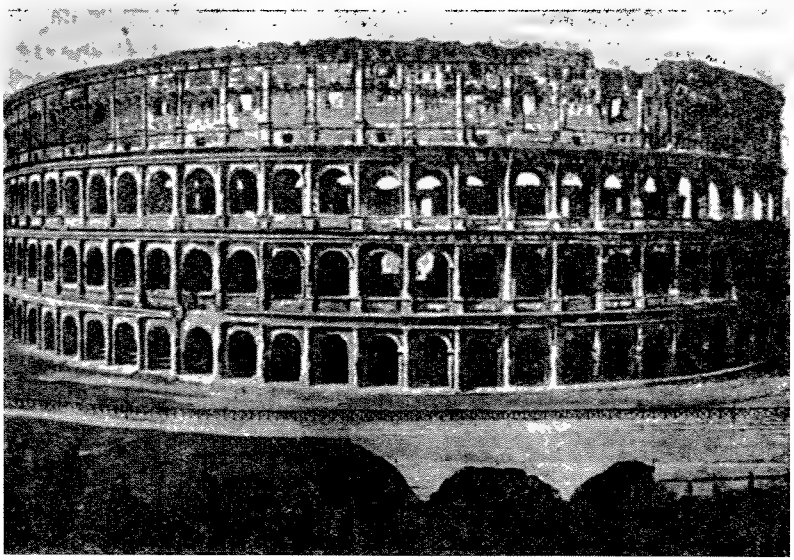


Рис. 180. Рим. Колизей

периптер был замкнут в своей одноярусности; эллинистический перистиль был уже двухъярусный; ходы-галереи римских субструкций под местами для зрителей — многоярусные.

Эти слои-коридоры возникли на основе греческого ордера. Чисто исторически мы видим, как идет прямая эволюционная цепь от дорической колонны, через наружную галерею классического периптера V века и эллинистический перистиль к Табуларию и субструкциям театров и амфитеатров. Гораздо важнее, что и последние, с их высотой только несколько больше десяти метров, ориентированы на человека, что обусловлено, с одной стороны, функциональным назначением, с другой — человеческой меркой в основе архитектурного образа. Ряд: колонна — обход периптера — перистиль — римская сводчатая галерея означает постепенное последовательное перенесение человеческой мерки с наружной массы (колонна) на внутреннее пространство (сводчатая галерея). Этим положено начало созданию на основе человеческой мерки внутреннего пространства, эта проблема была разрешена только флорентийским Ренессансом XV века. В Риме впервые была сделана попытка путем очеловечения внутреннего пространственного ядра снять, включив ее в себя и возведя на более высокую ступень, основную проблему классической греческой архитектуры — очеловечение наружной массы здания.

Очень важным моментом в композиции как Табулария, так и римских театров и амфитеатров является вскрывание наружных масс здания многочисленными арками на столбах. В этом композиционном приеме не трудно увидеть использование основной идеи классического периптера, но переведенной на язык римского метода архитектурного мышления сводчатыми массами. Перед нами блестящий пример творческого отношения к предшествующей архитектуре, когда усвоенную мысль развивают дальше и получают на основе усвоенных совершенно новые формы, представляющие собой дальнейший важный этап развития мировой архитектурной мысли. В Колизее ведущей является идея ориентированных на человека внутренних галерей, будущих этажей, которые пронизаны композицией периптера. В результате получился своего рода многоярусный периптер.

Но, в отличие от периптера, в Колизее своды галерей опираются на тяжелые прямоугольные столбы. Сводчатый характер здания выражается наружу в том, что столбы соединены между собой арками. В противоположность колоннам периптера, арки и столбы, хотя и отделенные друг от друга обломами, все же подчеркивают непрерывность поверхности наружного массива Колизея, который кажется зрителю первичным элементом композиции. Отдельно стоящая подпора, в данном случае столб, далеко не играет той ведущей роли, как в классической греческой архитектуре колонна. В Риме господствует непрерывный наружный массив, частью которого являются вставленные в него столбы. Но арками выделены пространства пролетов, проделанных в этом массиве. Арочная ячейка является наследницей обрамляющей человека ордерной ячейки эллинистического перистиля. Перекрытие аркой подчеркивает важность пространства пролета, так как арка выражает охватывание пространства массой и в связи с этим более сильную ориентацию массы на пространство.

В Колизее человеческий масштаб проведен путем ориентации на человеческие размеры основного элемента всей его конструкции — горизонтальных галерей субструкций под местами для зрителей, что выражается вовне расположением друг над другом горизонтальных рядов совершенно одинаковых арочных пролетов, из которых каждый доставляет ядро римской арочной ячейки. Отношение этих арочных пролетов к человеку ясно выражено тем, что нижний ряд пролетов служит обрамлением входящего внутрь здания посетителя, который, проходя под аркой, воспринимает арочный пролет как относящийся к нему. Уже издали зритель видит других людей, входящих внутрь, и вычитывает из самих архитектурных форм возможность пройти

Рис. 181. Рим. Колизей

через нижние арочные пролеты. Ориентация верхних пролетов на человека выражена не менее ясно. Наружные арочные ряды читаются зрителем как отверстия внутренних галерей, предназначенных для людей и являющихся сферами людских движений и людской деятельности. Кроме того, под каждой аркой стояла статуя, что дает ключ к антропоморфизму всей композиции Колизея.

Только после анализа внутренних галерей Колизея уместно подойти к наружному расчленению здания ордерами. Если представить себе Колизей без приставленных к нему снаружи колонн и антаблементов, то даже и в таком виде амфитеатр все же будет целиком построен на основе использования греческого наследия. Архитектор, постоянно двигаясь изнутри наружу, пришел

к мысли приставить к столбам между арочными ячейками колонны, которые поддерживали бы антаблементы, обозначающие горизонтальные границы между отдельными рядами арок. Ордера окончательно подчеркивают человекоподобие наружных масс. То, что колонны высотой около 10 м, т. е. нормальной высоты классической греческой колонны, пришлись как раз впору к наружным рядам арок Колизея, не является случайностью и объясняется тем, что уже высота внутренних галерей субструкций амфитеатра Флавиев в конечном счете восходит к классическому греческому ордеру.

В Колизее сводчатые галереи, арки, столбы и ордера монументальны и велики. Образ монументализированного человека, унаследованный от классической греческой культуры, возрожден в зодчестве Рима. Как в классическом периптере, в Колизее все формы построены на основе человеческих размеров, человеческого масштаба, вместе с тем они подчеркивают человеческое и монументализируют зрителя. Монументальность возродилась уже в эпоху Августа, но здания того времени гораздо ближе к эллинистической архитектуре, а сдержанный рационализм августовского классицизма проникнут большим индивидуализмом и приближением к реальному человеку. В этом смысле августовский классицизм ближе к эллинистической архитектуре, а среднеримская архитектура больше напоминает классическое греческое зодчество V века, особенно в Колизее, где все формы отличаются широким размахом и точно рассчитаны на гигантов. И статуи арочных пролетов верхних ярусов очень велики. На всем лежит отпечаток десятиметровых колонн, сильнее, чем в Парфеноне, контрастирующих со ступеньками под ними, которые в Колизее значительно мельче. Однако образ монументализированного человека-героя недостаточен для объяснения архитектурной композиции Колизея. В ней появился новый герой — массы потребителей огромных общественных зданий, для которых эти здания построены. В дни блестящих представлений толпы зрителей вливались внутрь амфитеатра через непрерывное кольцо входов. Представим себе при этом один из арочных входных пролетов в отдельности. Широкая дуга охватывает всю человеческую массу, а не отдельных людей, входящих внутрь. Если представить себе отдельного человека, проходящего под аркой, то арка настолько велика по сравнению с ним, что не получится полного звучания архитектурной формы. Если же представить себе, что под аркой проходит людская масса, не дифференцированная на отдельные индивидуальности, которые сливаются в общем человеческом потоке, то широкая и величественная кривая арки Колизея приобретает настоящую пол-

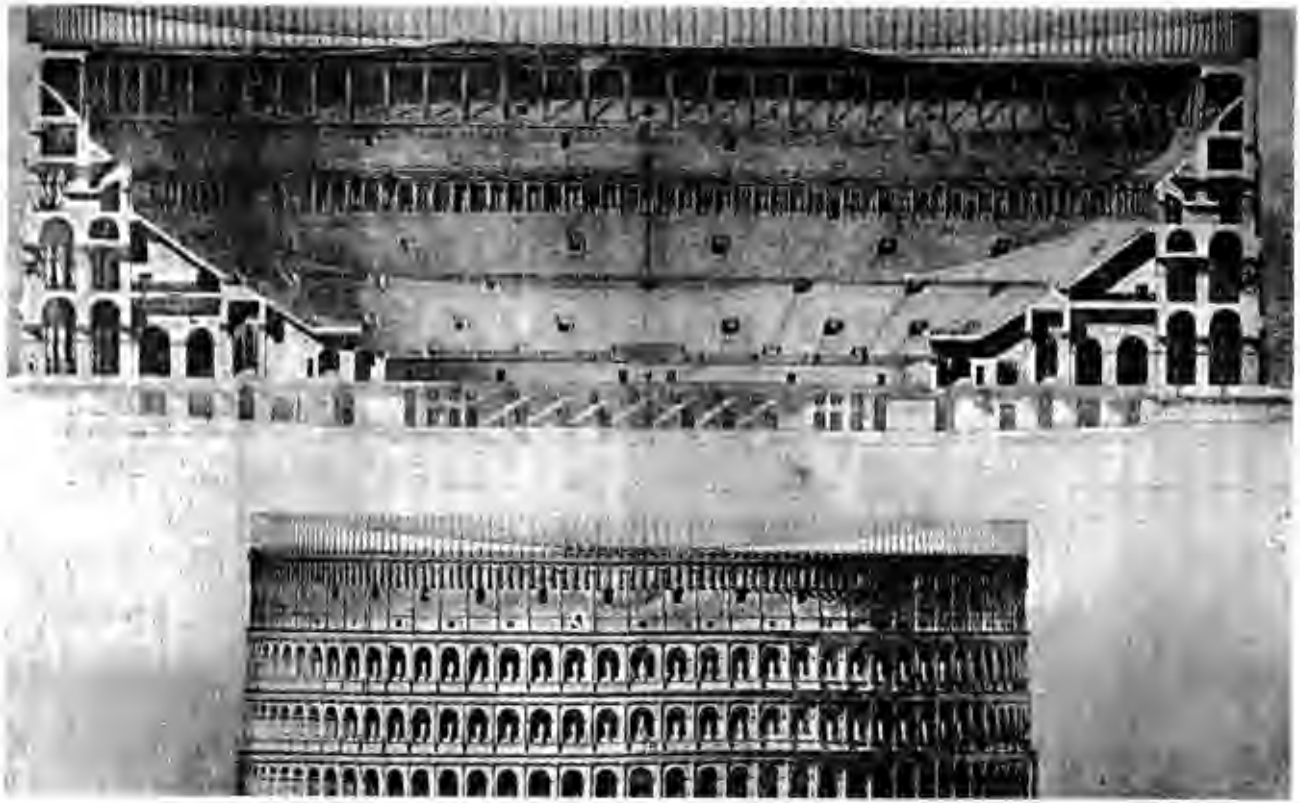


Рис. 182. Рим. Колизей. Реконструкция

ноту своего архитектурно-художественного выражения. Римская арка объединяет людей и создает своеобразную индивидуальность коллектива. Совершенно светский характер Колизея в корне отличается от культовой организации масс в египетском храме, где принижается индивидуальность и массам людей противопоставляется божественная сила, которая над ними господствует и которой они подчинены. В Риме зрители, стремящиеся в Колизей, чувствуют себя хозяевами и действительно являются ими в том смысле, что их развлекают и обслуживают, давая им хлеба и зрелищ. Вся громада наружного объема Колизея становится понятной и полнозвучной в художественном смысле только если представить себе, как девяностотысячная толпа в нее вливается. Особенно сильное впечатление должен был производить битком набитый зрителями Колизей внутри. В среднеримских общественных зданиях, и особенно в Колизее, замечательно соединение их ярко выраженного массового характера с образом монументализированного человека-героя, который господствует над людскими массами, выдвигаемый ими и на них опирающийся. В этом ярко отразилась идеология среднеримского правительства, стремившегося всеми доступными ему средствами овладеть городским населением и армией, действуя в интересах господствующего класса рабовладельцев, высший слой которых группировался вокруг двора и участвовал в торжественных приемах в новом громадном дворце на Палатине. Очеловечение наружных масс огромного по своим размерам здания очень последовательно и цельно разрешено архитекторами Колизея при помощи римской арочной ячейки. Его наружная масса разбита на огромное количество совершенно одинаковых ячеек, при помощи которых зритель по частям отчитывает весь массив, превращающийся при таком восприятии в сумму отдельных ячеек. В этом проявляется рационализация наружных масс здания, их разложение и наглядный анализ.

Метод арочных ячеек имеет для антропоморфизации наружных масс огромного здания очень большие преимущества. При помощи такого композиционного приема в Колизее действительно удалось внести человеческий масштаб и ориентировать его огромные наружные массы на человека. С другой стороны, сохраняется впечатление огромных размеров. Уже отдельная ячейка потому кажется очень большой, — не теряя одновременно с этим своего человеческого характера, — что она относится не только к одному человеку, но и оформляет движение людских масс, что имеет также и масштабное значение, так как в связи с этим формы кажутся больше. Кроме того, классичес-

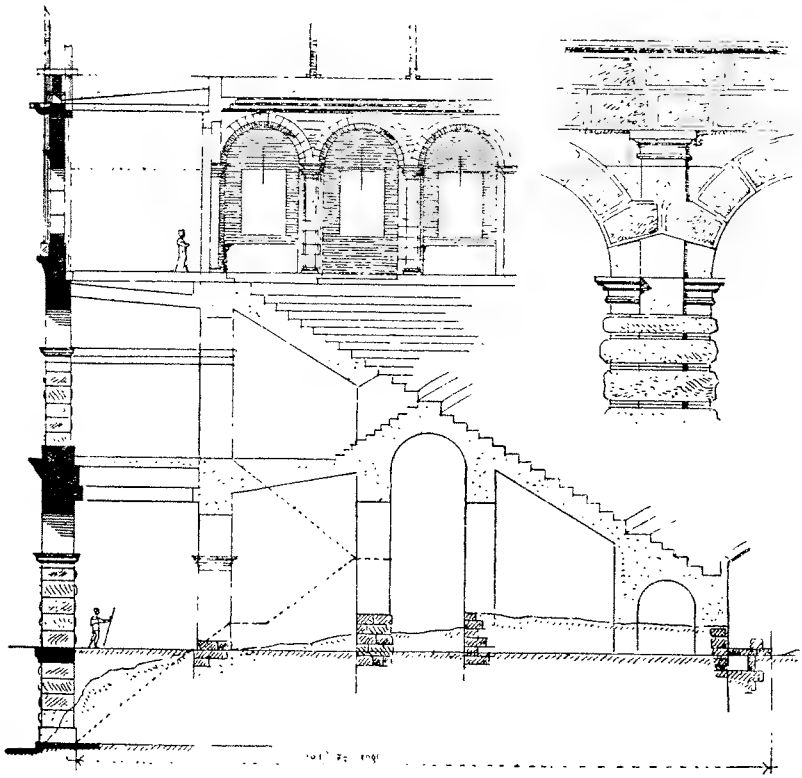


Рис. 183. Пола. Амфитеатр

кий ордер нормальной высоты производит впечатление монументальности и больших размеров. Таким образом, каждая отдельная ячейка кажется большой и монументальной. Но особенно огромным кажется составленное из ячеек целое. При этом имеет значение и представление о том, что бесчисленные толпы людей проходят через нижние ходы и усаживаются внутри здания, которое их все вмещает. Но особенно важно, что одна и та же ячейка повторяется так много раз. Огромное в действительности число ячеек производит впечатление, что их больше, чем на самом деле, и от этого наружные массы здания в целом не только не уменьшаются, но, наоборот, даже увеличиваются в своих кажущихся размерах.

Вместе с тем метод ячеек имеет и очень крупный недостаток — отсутствие единства композиции, которая распадается на совершенно одинаковые части, на одну и ту же ячейку, повторяемую без всякого варьирования форм. Сопоставление абсолютно одинаковых ячеек и образование целого путем механи-

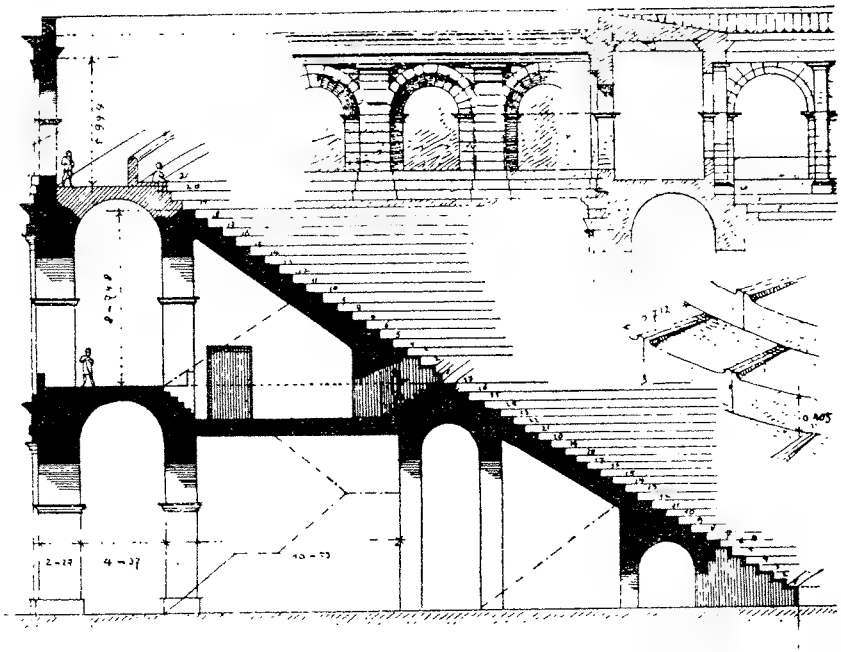


Рис. 184. Верона. Амфитеатр

ческого суммирования их приводит к тому, что наружные массы распадаются, не сдерживаемые внутренней композиционной завязкой, композиционным узлом. Архитектор Колизея сам почувствовал этот недостаток и стремится, насколько возможно, объединить наружные массы. Он делает средний ярус здания (из первоначальных трех ярусов) выше, чем нижний и верхний, благодаря чему средний ряд арок несколько выделяется из остальных, хотя для зрительного впечатления разница в высоте ярусов не очень заметна. Все же средний ярус оказывается важнее других, тем более что он лежит непосредственно над арочными входами, а верхний ярус воспринимается уже как повторение среднего. Благодаря перспективному сокращению эллиптической поверхности наружного массива, ячейка, против которой зритель в данный момент находится, всегда кажется ему больше всех других, все больше сокращающихся по направлению к краям здания. Получается некоторое, но очень слабое выделение по горизонтали и вертикали двух крестообразно перекрещивающихся композиционных осей: горизонтальной полосы среднего яруса и вертикальной полосы членения, против которого находится зритель. (Система ячеек Колизея, прорезанная этим композиционным крестом, отдаленно напомина-

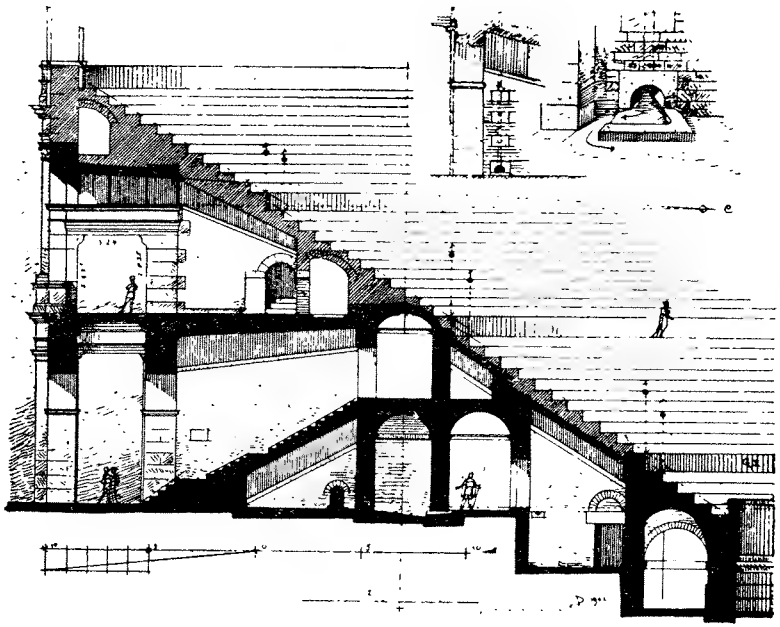


Рис. 185. Арль. Амфитеатр

ет систему Гипподамова города.) Другим средством объединить распадающуюся композицию Колизея является чередование на его наружных массах различных ордеров. На нижнем ярусе помещен тосканский ордер, на среднем — ионический, на верхнем — коринфский. Такое чередование имеется уже в театре Марцелла. Различия между ордерами по ярусам касаются почти только капителей. Стволы всех колонн вовсе не имеют канелюр. По направлению снизу вверх капители полуколонн становятся все более сложными и более декоративными. Однако и этот прием вносит недостаточно единства в композицию масс.

Но особенно сильно раздробленность членения наружных масс и отсутствие единства их построения почувствовал архитектор, пристроивший впоследствии четвертый ярус амфитеатра Флавиев и сделавший этим очень многое для того, чтобы придать больше единства наружному виду Колизея. Сплошная стена, которая помещена над тремя рядами арок, связана с тем, что внутри амфитеатра расположена на самом верху галерея, открывавшаяся на арену колоннадой. Такую галерею нужно было отделить от города глухой стеной, чтобы ориентировать ее целиком на арену. Все же верхнюю часть мест для зрителей легко можно было оформить иначе. Глухая стена четвертого наружного яруса Колизея имеет

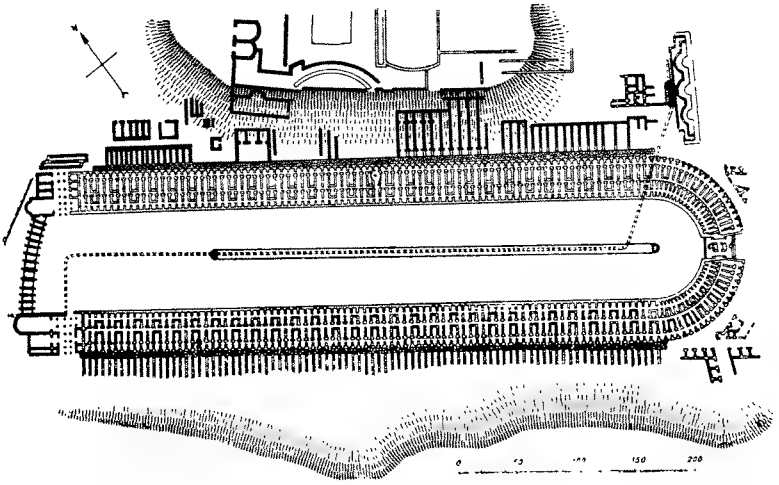


Рис. 186. Рим. Циркус максимус

огромное значение для его наружной композиции, которую она по-новому перетолковывает в духе тенденций, характерных для стиля более поздней эпохи, для II века, например для Пантеона (ср. ниже). Мы обычно не замечаем раздробленности композиции трех нижних ярусов именно потому, что видим его развалины с более поздним четвертым ярусом, который не только состоит из сплошных стен, но и значительно выше всех нижних ярусов. Обе особенности делают его похожим на массивный пояс, который завершает и крепко связывает все построение. Получается впечатление, что четвертый ярус является своего рода венчающим антаблементом по отношению к высокому периптеру из столбов, которые проходят насквозь через три нижних яруса. Плоские пилястры контрастируют с полуколоннами трех нижних ярусов и еще сильнее подчеркивают неразложенную поверхность четвертого яруса. Верхний ярус замечателен еще тем, что он прорезан прямоугольными световыми отверстиями, которые из всех форм древнеримской архитектуры ближе всего подходят к созданному флорентийским Ренессансом XV века образу окна. Однако в Колизее это все-таки только световые отверстия. Они очень невелики и расположены так высоко от пола, что через них невозможно смотреть. Стена, в которой они проделаны, отличается от стен флорентийских дворцов XV века тем, что она не отражает снаружи основных членений внутреннего пространства. Решительный шаг в создании стены и окна все же был сделан только флорентийским Ренессансом XV века. Тем не менее четвертый ярус Колизея служил постоянным образцом для архитекторов Ренессанса. Особен-

но важно использование его в палаццо Ручеллаи во Флоренции. К верхней части четвертого яруса Колизея приделаны консоли, на которые опирались пропускавшиеся сквозь карниз деревянные мачты, к верхним концам которых прикрепляли тент, защищавший зрителей от солнца.

В Колизее особенно важно его замкнутое внутреннее пространство. Правда, он еще совершенно открыт сверху, но тент до некоторой степени уже замыкает внутренность, приближая ее к закрытому зрительному залу. Замкнутый круг зрителей образует внутри самодовлеющую пространственную сферу, в которой господствует людская масса.

Амфитеатры имеются в каждом крупном городе Римской империи (рис. 183—185). Большинство из них подражает Колизею, но, как мы видели (ср. стр. 264), обычно довольно внешне. Некоторые провинциальные амфитеатры обогащают наше представление о Колизее. Амфитеатр в Ниме, хотя он снаружи имеет только два яруса, помогает нам представить себе Колизей без сплошного четвертого яруса. Впитывание в себя людской массы и обратное распыление ее в окружающем пространстве в Ниме ощущается сильнее, чем в Колизее, потому что в Ниме только два яруса и наружные массы значительно более растянуты по горизонтали. Амфитеатр в Поле (в Далмации), хотя построенный весь сразу, воспроизводит композицию Колизея второго строительного периода, давая два яруса арочных пролетов, а над ним третий ярус сплошной массы с прямоугольными световыми отверстиями.

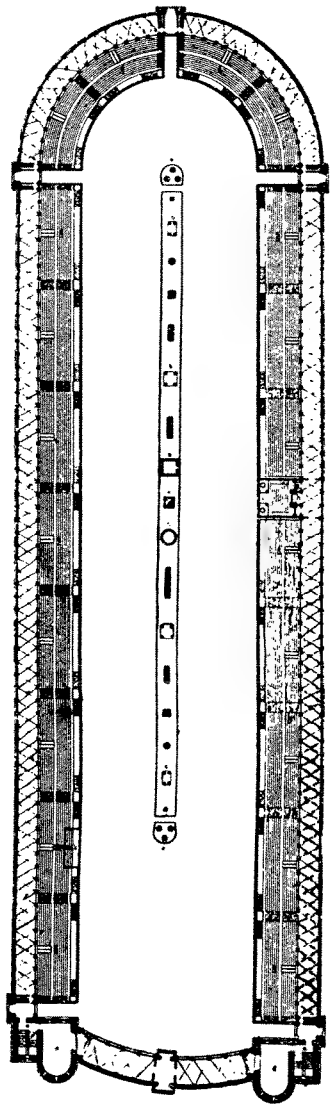


Рис. 187. Рим. Цирк Калигулы и Нерона

Другим, еще более вместительным зрелищным общественным зданием Рима был Большой цирк (Circus maximus), рассчитанный, по-видимому, не менее чем на 250 тысяч зрителей,

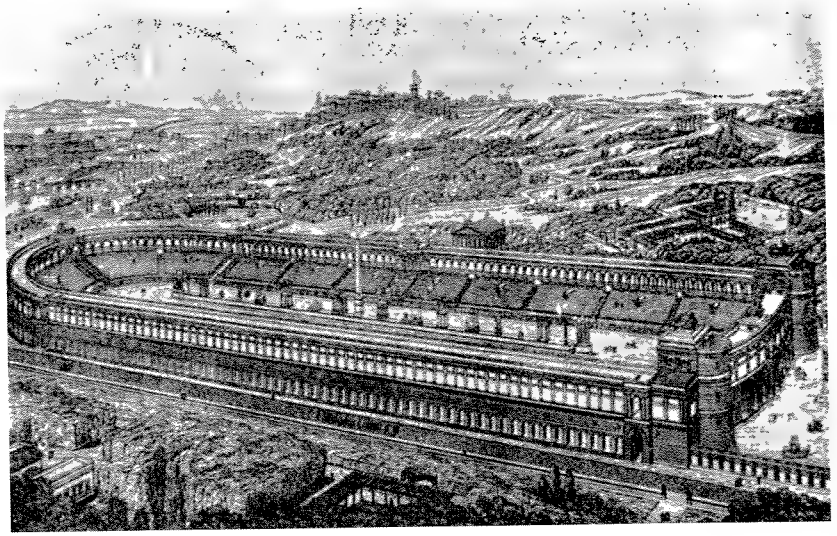


Рис. 188. Рим. Циркус максимус. Реконструкция

но недостаточно еще исследованный, хотя уже давно существуют его реконструкции (рис. 186—188). В Риме цирков было несколько, они имелись и во всех больших провинциальных городах. Римский цирк является дальнейшим развитием эллинистических ипподромов и предназначался для состязаний в беге на колесницах. Первоначально столбы (metae), статуи и декоративные сооружения между ними делили арену цирка на две части, которые соединялись на его узких сторонах. Позднее все эти отметки ставили на низкую стенку, называемую спи́на (spina). Для безопасности зрителей их места обыкновенно отделялись от арены рвом. Ввиду растянутости здания цирка в длину не требовалось сильного подъема мест для зрителей, субструкции под которыми делались обычно тем же методом, как в театрах и амфитеатрах. Циркус максимус (рис. 188) в Риме имел колоссальную длину арены около 550 м, при ее ширине около 90 м. С одной из узких сторон, обрезанной по прямой, был расположен въезд на арену, служивший при состязании стартом.

Spinazzola V. L'anfiteatro Flavio, 1907; *Clementi F.* Il Colosseo, 1912; *Collagrossi P.* L'anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia. Roma, 1913; *Babucke H.* Geschichte des Kolosseums. Königsberg, 1899; *Guadet F.* Etude sur la construction et la disposition du Colisée. Paris, 1878; *Gerkan von A.* Das Obergeschoss des flavischen Amphitheaters (Römische Mitteilungen, XL), 1925; *Рончевский К.* Архитектурные украшения Колизея // Зодчий, 1905; *Cozzo G.* La costruzione dell'Anfiteatro Flavio (Architettura e arti decorative), 1923.

Императорские форумы в Риме

Каждый новый император старался превзойти своих предшественников роскошью форума, который он пристраивал к уже существующим около старой центральной республиканской площади (рис. 151). Веспасиан повторяет в своем форуме, расположенном около форума Августа, эллинистическую композицию форума Цезаря (рис. 195). Прямоугольный перистиль окружает довольно большой храм, расположенный в середине двора. Узкий участок, оставшийся свободным между форумами Августа и Веспасиана, был использован для своеобразного форума Нервы (forum transitorium), который, подобно Августу, старался использовать свободное место. В конце узкого и длинного двора расположен маленький храмик, к которому ведут приставленные к боковым стенам колонны. Перистиля нет вовсе, что, может быть, до некоторой степени объясняется недостатком места. Ордера, обрамляющие стены двора (рис. 189), доказывают, что так на-

Рис. 189. Рим. Форум Нервы

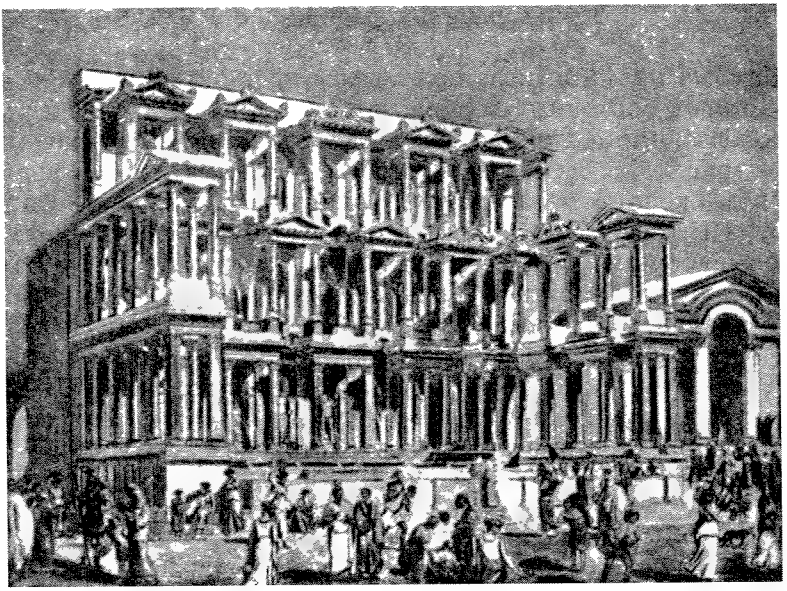


Рис. 190. Милет. Нимфей. Реконструкция

зываемый римский барокко, известный особенно по памятникам восточных провинций, был распространен и в столице, где он, вероятно, и сложился. Колонны форума Нервы так значительно отстоят от стен, что за ними можно было бы устроить неглубокий портик. Можно было бы также отодвинуть колонны еще несколько дальше от стен. Архитектор избегает портиков и размещает над колоннами антаблемент и аттик, получающие сильно изломанную форму, еще больше подчеркнутую рельефами на фризе и аттике. Колонны вырывают из стены куски антаблемента и аттика, которые стена в промежутках между колоннами притягивает к себе. Получается впечатление сильного движения и борьбы между стеной и колоннами из-за антаблемента и аттика. Характерны куски аттика, выступающие вперед над колоннами и благодаря этому продолжающие вверх вертикали колонн. Они служили постаментами для статуй, которые еще выше продолжали линию колонн, завершая их. В форуме Нервы борются между собой, взаимно проникаясь и переплетаясь, горизонтали и вертикали. Колонны пронизывают широкую верхнюю полосу антаблемента и аттика, вырывая из нее куски и пробиваясь выше в виде статуй.

К стилю так называемого римского барокко относится довольно большая и разнообразная группа памятников в восточ-

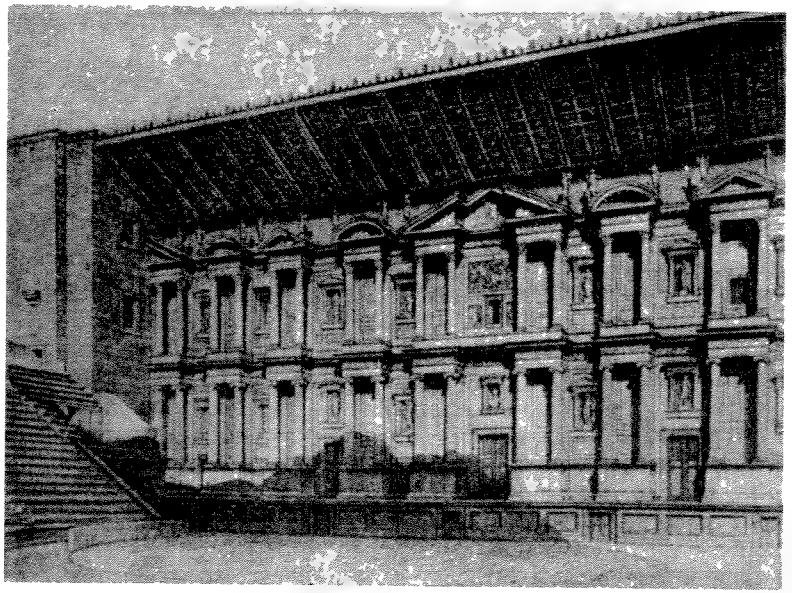


Рис. 191. Аспендос. Реконструкция сцены театра

ных и других римских провинциях, которые в большинстве случаев точно не датированы. Одним из наиболее ярких представителей этой группы является Нимфей в Милете, относящийся ко времени Траяна (98—117 гг.), богато оформленный декоративной архитектурой общественный фонтан (рис. 190). Его композиция целиком основана на мотиве раскрепованного над колоннами антаблемента и очень усложнена тем, что антаблемент раскрепован не над каждой колонной в отдельности, а над группами из двух колонн, объединенных друг с другом фронтончиками. Получается рисунок шахматной доски благодаря тому, что фронтоны каждого верхнего яруса объединяют не те пары колонн, которые соединены в ярусе под ним, а соответствуют промежуткам между ними. Нимфей в Милете и аналогичные многоярусные сооружения возникли на основе многоярусной наружной обработки римских театров и амфитеатров и совершенно по-новому развивают сквозные декоративные эллинистические портики (как, например, те, которые украшают алтарь Зевса в Пергаме, — рис. 113). По своим архитектурным мотивам к Нимфею в Милете очень близок фасад библиотеки в Эфесе (Малая Азия), около 115 года н. э. Сюда же относятся сцены многих театров во всех концах Римской империи (рис. 191), которые разрабатываются все более роскошно и декоративно, причем раскрепов-

Рис. 192. Баальбек. Храм Вакха. Внутренняя стена

ки, дающие сильное движение масс, являются центральным мотивом всего оформления. Многие ворота городов (Адалия) или римских площадей (Милет) относятся к той же группе.

В восточных провинциях этот стиль в некоторых местах держался очень долго, когда в самом Риме была создана уже новая система форм. Очень характерны храм Вакха (рис. 192) и круглый храмик в Баальбеке в Сирии (рис. 193 и 194), где массивность форм и их движение, может быть, больше всего приближаются к некоторым формам европейского барокко XVI—XVII веков, мастера которого знали памятники античного барокко и им в некоторых случаях подражали. В храме Вакха раскреповки сравнительно слабые, но плоскости между колоннами сплошь заняты арками, обломами и фронтонами. Все эти декоративные части бросают сильные тени, связывающие отдельные формы друг с другом в общее движение масс на поверхности. Особенно замечателен маленький круглый храмик в Баальбеке, с его изогнутой линией антаблемента, который колеблется между стеной и колоннами.

Рис. 193. Баальбек. Круглый храмик

Композиция круглого храмика восходит к периптеру, но благодаря своеобразной форме антаблемента масса стены сильно подчеркнута и еще сильнее выделена при помощи полуциркульных в плане ниш со статуями, которые были в них вставлены. И в этом здании светотень играет большую роль. Одна из сторон круглого храмика выделена как лицевая при помощи широкой лестницы и прямой колоннады, которая с этой стороны срезывает круг, подчеркивает значение внутреннего пространства и делает все здание похожим на богато разукрашенную декоративную нишу.

Не следует, однако, переоценивать сходства между так называемым римским барокко конца I и II веков и европейским барокко XVI—XVII веков. Известное сходство отдельных архитектурных мотивов и даже некоторых общих стилистических черт не снимает еще глубочайших различий между ними, которые обусловлены различием социально-экономических формаций и классового субъекта. Между римским барокко и европейским барокко лежит многовековое развитие архитектуры, пережившей

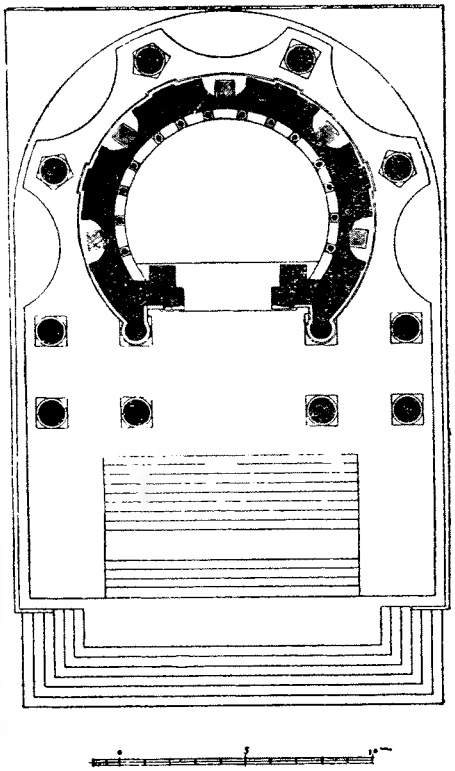


Рис. 194. Баальбек. Круглый храмик

ряд этапов, прошедшей ряд ступеней: между ними лежит ренессанс, который является особенно важным узловым пунктом развития архитектуры. Поэтому понятно, что и язык архитектурных форм в обоих случаях совершенно различен. Основная разница состоит в постановке проблемы пространства. Римское барокко не выходит за границы античной пластичности, тех пределов, которые до конца ограничивают возможности архитектуры рабовладельческой формации. Римское барокко является стилем архитектурных масс, которые пришли в движение и проникнуты новой выразительностью. Но это явление глубоко отлично от массивности и движения архитектурных форм при переходе от ренессанса к барокко, так как они отделены друг от друга открытием замкнутого внутреннего пространства в более поздней римской архитектуре, его утверждением и разработкой в византийской и готической архитектурах, его очеловечением в ренессансе. Римское барокко основано еще целиком на пространстве природы и на возвышающихся в нем, как в общем фоне, массах здания. Это все тот же периптер или колоннады во дворах и на открытых площадях. Пока еще невозможно, в связи с недостаточной исследованностью материала, составить себе точное представление о временных и территориальных границах римского барокко. Ясно только, что это направление тесно связано со столичным зодчеством, которое отражается вплоть до отдаленных углов империи, где, конечно, столичный стиль и столичные архитектурные мотивы подвергаются подчас очень значительной переработке. С этим связано не только их упрощение и провинциализация, но и внедрение элементов архитектурных форм соседних восточных областей, что очень наглядно можно проследить на памятниках Петры. Все архитектурное

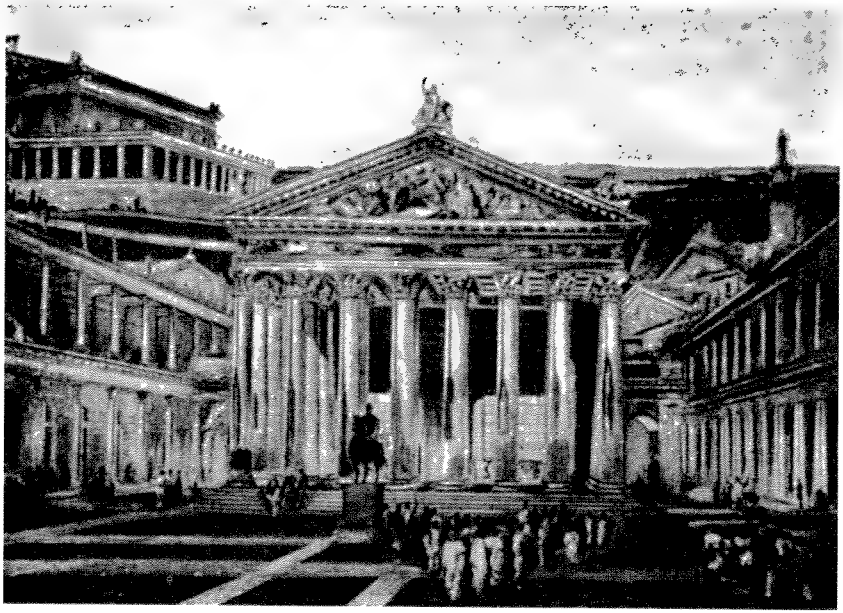


Рис. 195. Рим. Форум Цезаря. Реконструкция двора

направление, называемое римским барокко, имело, по-видимому, большое распространение в провинции, что объясняется консервативностью провинциальной архитектуры, которая упорно держалась за традиционную композицию масс, в то время как столичная архитектура неустанно искала новых путей овладения внутренним пространством.

Наиболее роскошной римской площадью является форум Траяна, построенный около форума Августа архитектором Аполлодором из Дамаска в 111—114 годах (рис. 151). Для всей группы центральных форумов Рима характерно, что каждая площадь в отдельности оформлена по правильному геометризованному плану и симметрична. Но расположение отдельных площадей по отношению друг к другу случайно. Ни каждая из площадей в отдельности, ни все вместе не связаны с композицией города в целом или отдельных его частей. К форумам не ведут даже какие-либо особо выделенные улицы. Форум Траяна является самой богатой по своей архитектуре и вместе с тем последней площадью всей группы центральных форумов Рима. Важно происхождение его строителя из Дамаска: на форуме Траяна совершенно нет сводчатых зданий. Этим подтверждается, что и в эпоху Траяна сводчатый стиль развивался в Риме и что он еще не успел глубоко проникнуть на эллинистический Восток и ши-

Рис. 196. Рим. Реконструкция базилики Ульпия на форуме Траяна

Рис. 197. Рим. Форум Траяна. Часть фриза

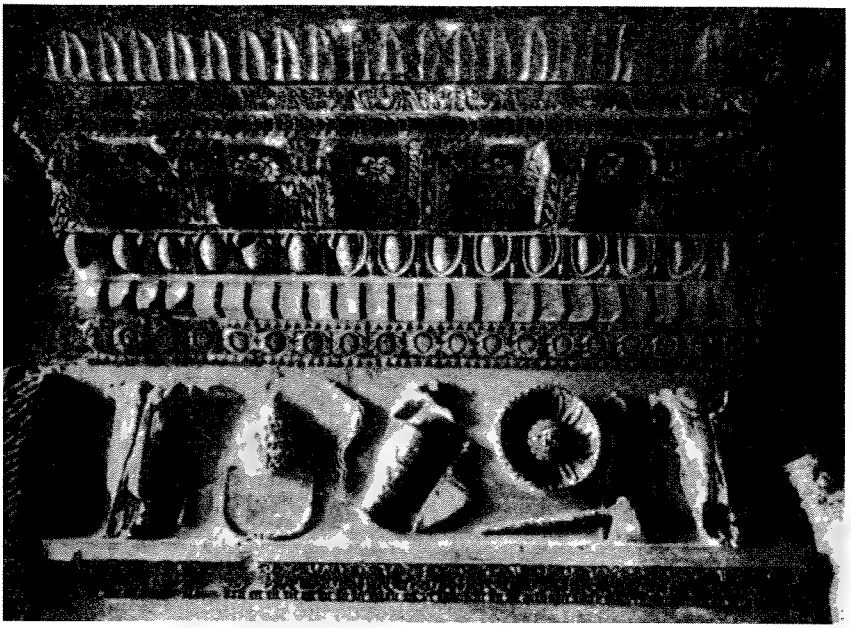


Рис. 198. Рим. Храм Веспасиана. Часть антаблемента

роко там распространиться. Композиция форума Траяна навеяна египетским храмом Нового царства, что сказывается в господстве средней оси, ведущей от входа на форум к храму в его конце и в нанизывании на этой оси: 1) открытого двора с колоннами и монументальным входом; 2) растянутой вширь, закрытой сверху базилики Ульпия (basilica Ulpia); 3) храмика, построенного, правда, после смерти Траяна, но задуманного одновременно со всем комплексом. Вход на форум Траяна обрамлен триумфальной аркой. В середине открытого двора (рис. 151) стояла на постаменте конная статуя самого Траяна. С боков помещалось по три экседры, которые развивают аналогичный мотив форума Августа и скомбинированы с боковыми входами во двор.

Особенно выделены с каждой стороны огромные центральные экседры; в одной из них помещались лавки. Задняя сторона двора не имеет портика (как это тоже встречается в египетских храмах), на фоне гладкой стены выступают три портика над входом в базилику. Более широкая средняя часть базилики Ульпия (рис. 196) окружена, как в помпеянской базилике, колоннадой; центральное пространство перекрыто деревянным потолком, а обход состоит из двух рядов колонн и имеет хоры. С двух узких сто-

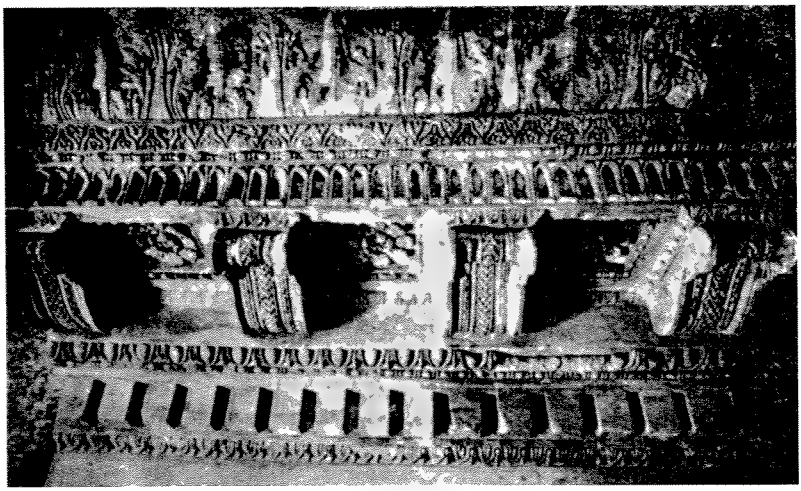


Рис. 199. Рим. Храм Согласия. Часть антаблемента

рон базилика завершается экседрами; в середине каждой из них помещалось на нескольких ступеньках возвышение для судьи; в экседрах происходили разбирательства судебных дел.

За базиликой имелся обычно маленький дворик, в середине которого стояла сохранившаяся на старом месте (восстановленная из упавших обломков) колонна Траяна, по которой спиралью вьется вверх лента, покрытая рельефными изображениями, рассказывающими о походе Траяна на даков. В постаменте колонны находилась золотая урна с пеплом Траяна. По сторонам дворика симметрично расположены помещения библиотеки, а в его глубине начинается лестница, ведущая к храму Траяна, завершающему всю композицию.

Thedenat H. Le Forum Romanum et les Forums imperiaux. Paris, 1904; *Luigli G.* La zona archeologica di Roma. Roma, 1924; *Ricci C.* Per l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori imperiale (Bolletino d'Arte del Min. della P. Istruzione, V), 1911; *Gatteschi G.* Restauri della Roma imperiale. Roma, 1924; *Lehmann-Hartleben K.* Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike. Berlin, 1925; *Wiegand T.* Milet I 5. *Wilberg* (Österreichische Jahreshefte, XI), 1908; *Hörmann H.* Die römische Bühnenfront zu Ephesos (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 38–39), 1925; *Hülsen.* Trajanische und Hadrianische Bauten im Marsfeld in Rom (Österreichische Jahreshefte), 1912; *Dalmann.* Neue Petra-Forschungen. Leipzig, 1912; *Bachmann, Watzinger, Wiegand.* Petra. Berlin–Leipzig, 1921; *Kennedy A.* Petra, its history and monuments. London, 1925; *Kammerer A.* Pétra et la Nabatène, I, II. Paris, 1929–1930; *Ronczewski K.* Kapitelle des El Hasne in Pétra (Arch. Anzeiger-Jahrbuch des deutsch. arch. Inst. 47), 1932; *Rodenwaldt G.* Wölfflins Qrundbegriffe und die antike Kunst (Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XI), 1916; *Wiegand E.* Die kunstgeschichtliche Bedeutung des römischen Markttors in Milet (Der Kunstwanderer, 8), 1926.

Римские города

Новые города, построенные римлянами, все возведены по правильному плану, в основе которого лежит регулярная сеть улиц Гипподамова города с его совершенно одинаковыми прямоугольными кварталами и двумя перекрещивающимися главными улицами. Римский город (рис. 200) развивает геометризованный план эллинистического города в двух отношениях: он стремится приблизить его наружные очертания к правильному квадрату или прямоугольнику и располагает городские ворота посредине каждой из прямых стен, ограждающих город, так что связывающие эти ворота попарно между собой главные улицы разделяют всю площадь города на четыре одинаковых квадрата или прямоугольника; с другой стороны в композиции римского города очень сильно подчеркнуто господство центрального креста главных улиц над другими улицами тем, что обе главные улицы на всем своем протяжении обрамлены двумя колоннадами, несущими кровлю над тротуарами. Последовательное проведение всех этих особенностей оказывалось подчас невозможным в силу тех или иных местных условий — материальных возможностей, рельефа почвы и т. д., — но все же большое количество наиболее крупных городов имело эти черты выраженными очень ясно.

Очень многие римские города возникли из укрепленных лагерей римских войск, особенно в Галлии, Британии и Придунай-

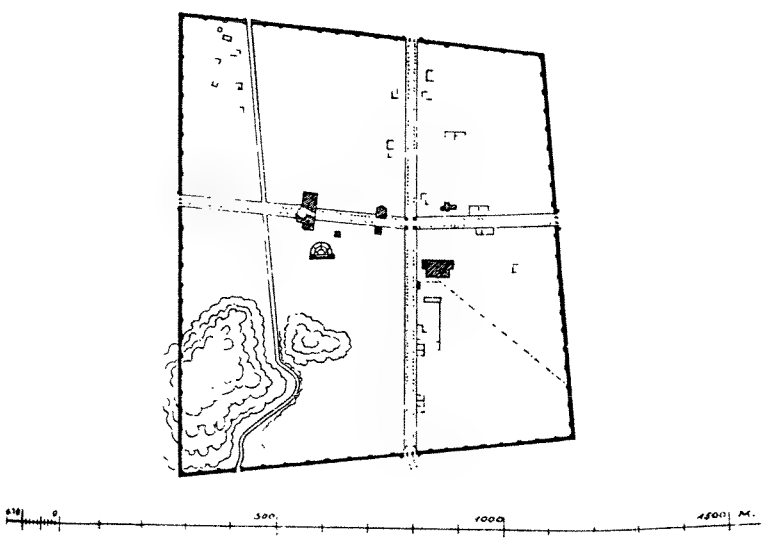


Рис. 200. Филиппополь

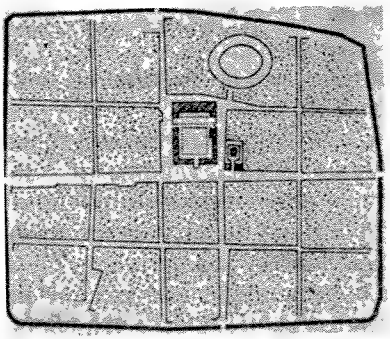


Рис. 201. Силурум

ских странах. В них сохранилась основная распланировка лагеря (castrum), к которому и восходит типичная композиция римского города. Две главные улицы назывались кардо (cardo) и декуманус (decumanus). На пересечении их иногда ставили триумфальную арку, в которой под прямым углом друг к другу пересекались две группы из трех пролетов, так что сквозь главную арку проходили обе главные улицы.

Римский город лагерного типа (рис. 201) не выходит за границы эллинистического города правильного плана. Огромное большинство римских городов представляет собой компромисс между этой системой и неправильным городом. Геометризированная сетка Гипподамова города и для Рима была тем пределом, через который не перешагнули его архитекторы. Ведь обрамленные колоннадами главные улицы делят весь прямоугольник города на четыре только сопоставленных друг с другом района, которые в принципе дают такое же сложение совершенно равных между собой величин, как и отдельные прямоугольники кварталов.

Однако римские архитекторы вплотную подошли к следующей ступени развития правильного городского ансамбля, которая была достигнута только в XVII веке во Франции архитекторами Версаля (рис. 382): к радиально централизованному правильному городу. Может быть, ближе всего к этой проблеме подходит распланировка Тимгада (рис. 202 и 203) в Северной Африке. Тимгад — типичный регулярный римский город лагерного типа, вписанный в очень правильный прямоугольник. Но к месту, где пересекаются главные улицы, примыкает, сходно с такими эллинистическими прототипами, как Приена, главная рыночная площадь, окруженная портиками, которая заняла место половины одной из главных улиц, причем сохраненная половина той же главной улицы ведет из городских ворот прямо на рыночную площадь, другая главная улица пересекается с первой перед главным входом на рынок. Благодаря этому от трех городских ворот идут прямые улицы, которые сходятся перед входом на рыночную площадь, главную в городе. От этой композиции остается только один шаг до трех проспектов Версаля, радиально сходящихся к площади перед дворцом. Но характерно, что этого решающего шага римская архитектура так

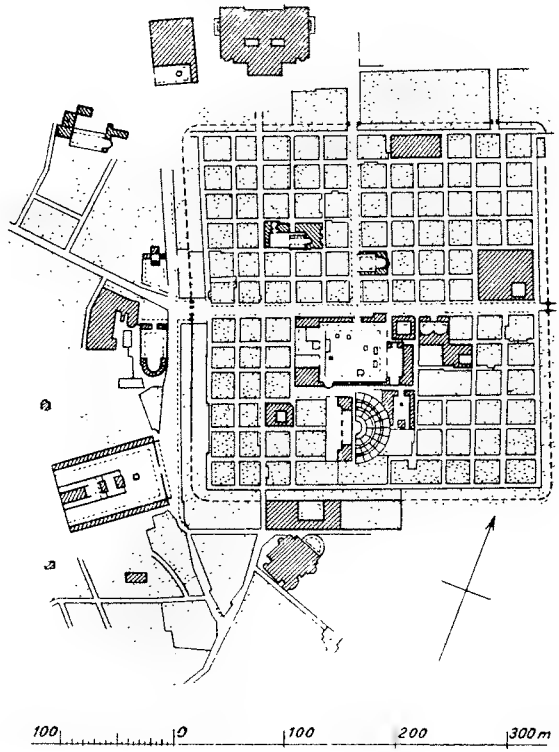


Рис. 202. Тимгад

Рис. 203. Тимгад. Главная улица

и не сделала. При всем его приближении к идее Версаля, план Тимгада все же целиком находится в рамках Гипподамовой прямоугольной сетки, которой Рим так и не преодолел.

В среднеримское время на благоустройство городов и загородных дорог обращают огромное внимание. Везде прокладывают прекрасные мостовые (рис. 203), строят мосты; не только Италия, но и все провинции прорезываются развитой сетью хороших дорог. Многое из этой инженерной архитектуры напоминает XIX век.

Gerkan von A. Griechische Städteanlagen. Berlin–Leipzig, 1924; *Cagnat.* Carthage, Timgad, Tebessa et les villes antiques de l'Afrique du Nord. Paris, 1909; *Zinger.* Timgad und die Römische Prowinzialarchitektur in Nordafrika (Die Baukunst); *Fox G., Price F., Hope N.* Excavations at Silchester (Archaeologia, $^{50}/_{2}$–$^{61}/_{2}$); *Watzinger C., Wulzinger K.* Damaskus. Berlin–Leipzig, 1921; ср. *Он же.* Damaskus, die islamische Stadt. Berlin, 1924.

Виллы

Римляне отличали виллы — роскошные загородные резиденции богатых людей, называемые *вилла урбана* (villa urbana — вилла городского типа), от *вилла рустика* (villa rustica — деревенская вилла), которая была центром фермерского хозяйства.

Прекрасным образцом деревенской виллы рустика является раскопанная и хорошо исследованная вилла около Боскореале недалеко от Помпей (рис. 204). Главный вход ведет во двор, отчасти окруженный колоннами и столбами и напоминающий неполный перистиль. Слева от входа расположены жилые помещения. Большая комната служила столовой, перед ней передняя. Две выходящие на двор комнаты — единственные спальни в доме. К ним примыкает комплекс помещений, обслуживающих хозяев: кухня, кладовая, пекарня. К кухне с одной стороны примыкает большой комплекс домашней бани, которая состоит из следующих помещений: топки, раздевальни, паровой бани (тепидариум — tepidarium), водяной бани (калдариум — caldarium), уборной. По другую сторону кухни помещена конюшня и стойло. К остальным сторонам двора примыкают хозяйственные помещения, представляющие особый интерес. Большое помещение — давильня для винограда, в которой сохранился виноградный пресс, по другую сторону двора расположен огромный крытый сарай, в котором стояли бочки с вином, показанные на плане. От него отделены коридором три совсем маленькие спальни для рабов, а рядом — комната с ручной мельницей, помещение для оливкового пресса, комната для производства масла, большое помещение неизвестного назначения, гумно, бассейн для стока дождевой воды. Назначение отдельных

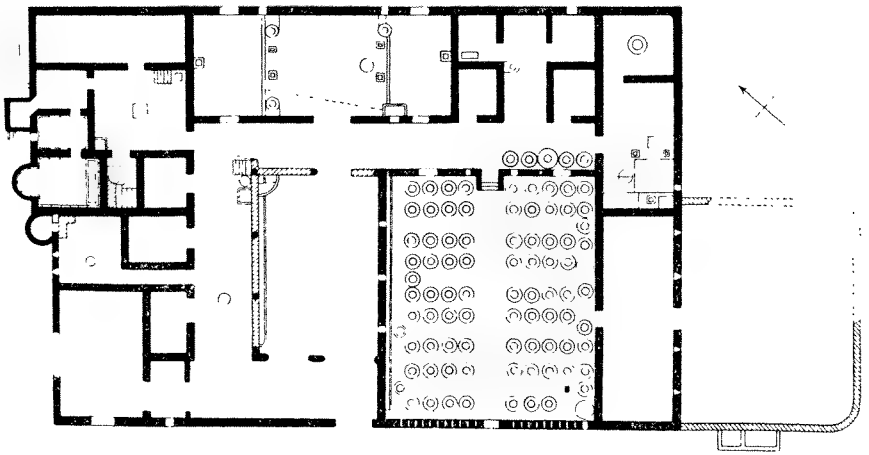


Рис. 204. Боскореале. Вилла

помещений виллы в Боскореале дает очень яркую картину жизни зажиточного фермера-рабовладельца, эксплуатировавшего свой довольно значительный участок земли, на котором он разводил главным образом различные сорта винограда, а затем также оливковые деревья. Размеры всего здания довольно значительны и достигают 50×25 м. Величина и обработка прилегающего участка остались неизвестными. Фундаментов аналогичных вилл откопано в различных частях империи довольно много. Характерно, что строитель виллы в Боскореале мало заботился о наружном оформлении здания. Это — большой прямоугольник, из которого беспорядочно выступают некоторые его части и в котором помещения развиваются из центрального двора. Из столовой открывались виды вдаль через широкие пролеты.

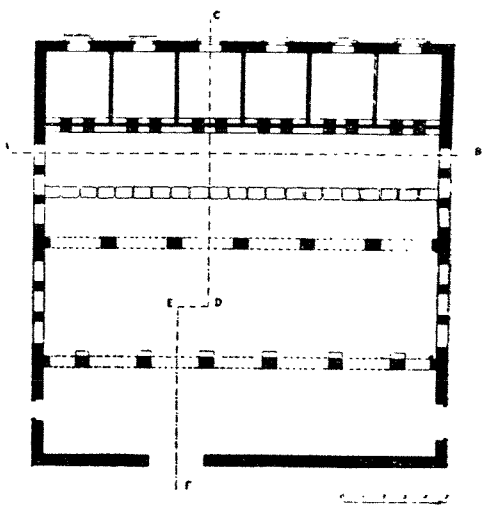


Рис. 205. Бир-Сгаун.
Здание для производства масла

Интересным примером римского промышленного здания является постройка, предназначенная для производства масла, в Бир-Сгаун в Алжире (рис. 205). Она составляла часть дере-

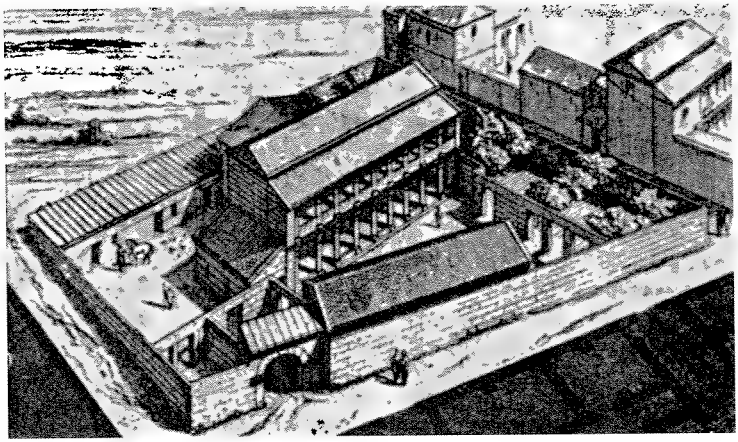


Рис. 206. Муджелейя. Дом

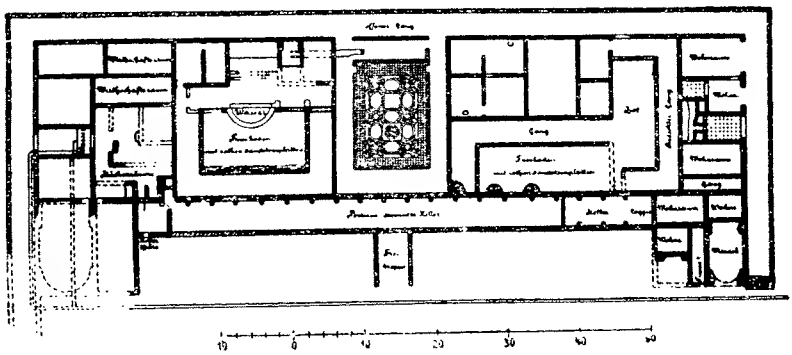


Рис. 207. Неннинг. Вилла

венской виллы более богатого хозяина, который совершенно отделяет друг от друга здание для производства масла и жилой корпус. Размеры первого около 20×18 м. Оно разделено столбами на четыре параллельных друг другу отделения, между третьим и четвертым расположены шесть прессов для выжимания масла. В Сирии от более позднего времени хорошо сохранились образцы деревенских вилл (рис. 206), однако сирийская архитектура отличается особенным консерватизмом и долго сохраняет старые формы, которые в Италии и особенно в окрестностях Рима сменились уже новыми.

Совершенно другим характером отличаются виллы — загородные резиденции богачей, вилла урбана, которая названа так потому, что она переносит за город в красивую местность, выбор

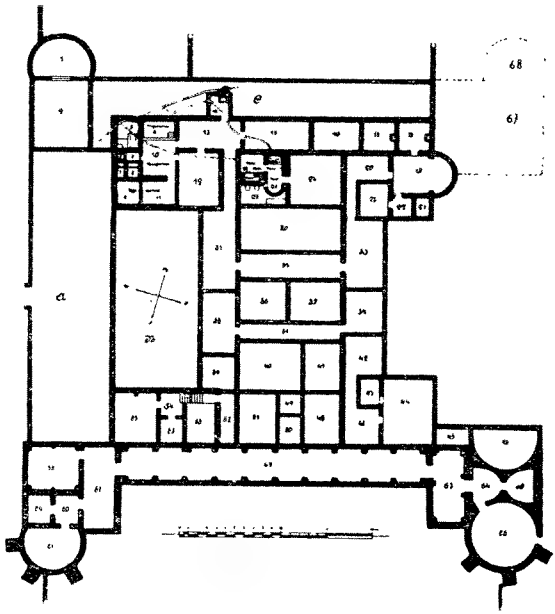


Рис. 208. Флиссем. Вилла

которой играл столь же важную роль, как роскошь и удобство городского дома. Такие вилла урбана (рис. 207—209) известны не только по раскопкам, но и многократно описаны в римской литературе, и мы на основании литературных источников можем себе составить о них очень яркое представление. Уже Гораций (эпоха Августа) говорит об этих виллах в Италии, что «...они уже больше не оставляют крестьянину земли, которую можно было бы распахать... Искусственные пещеры, искусственные острова, пруды с рыбой, портики окружают их, — равнины превращают в горы... теплые бани с куполами (!), украшенные самыми драгоценными породами мрамора, храмы Нептуна и Геркулеса воздвигают около вилл богачей». Каждый крупный рабовладелец в среднеримское время должен был иметь одну или несколько вилл в разных местностях Италии. Особенно ярко и подробно описаны в письмах Плиния Младшего несколько принадлежавших ему вилл. «Представь себе огромный амфитеатр, какой одна только природа может создать: далеко растянувшаяся равнина охвачена горами; горы увенчаны старым лесом с большим количеством дичи в нем. По склонам гор тянется лес, перемежающийся с жирными холмами (скал здесь проищешь напрасно)... Внизу кругом раскинулись виноградники... Где они кончаются, начинаются фруктовые сады, которые окаймляют равнину. На

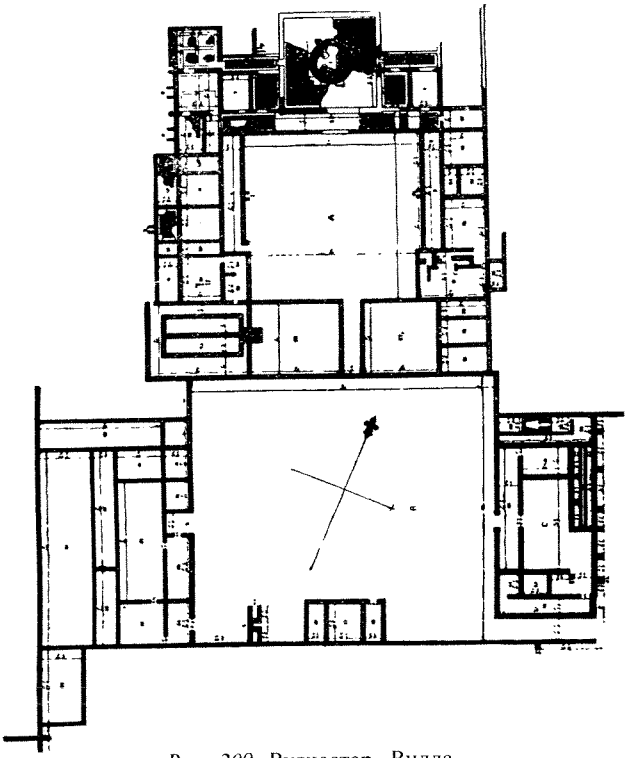


Рис. 209. Вудчестер. Вилла

ней лужайки и хлебные поля... все питается обильными ручьями... По середине местности протекает судоходный Тибр...» В таком пейзаже была расположена вилла Плиния. О наружном оформлении этих вилл дают представление изображения вилла урбана в римской стенной живописи (рис. 210). Очень излюбленным было расположение на самом берегу моря и даже над водой на субструкциях. Многочисленные портики оформляли наружные массы виллы, в которой самые различные помещения были разбросаны в искусно разбитых садах. Отдельные залы ставили с расчетом на привлекательные виды на море, на горы и части садов. Плиний упоминает кусты из букса, подстриженные в виде фигур животных или в виде букв, из которых составлены имена хозяина и садовника-художника. По саду разбросаны привлекательные местечки для отдыха и любования открывающимся видом. Журчание ручейков и фонтанов дополняет картину.

Когда позднее наступили неспокойные времена, римские загородные виллы стали укреплять и снабжать стенами и башнями. Из них постепенно развились замки средневековых феодалов.

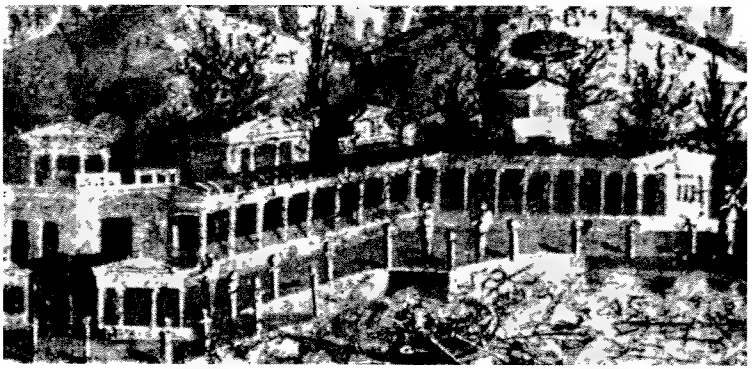


Рис. 210. Изображение римской виллы на фреске

Swoboda K. Römische und romanische Paläste. Wien, 1924; *Winnefeld H.* Tusci und Laurentinum des jüngeren Plinius (Jahrbuch des deutsch. arch. Instituts, VI), 1892; *Mazois F.* Le palais de Scaurus, ou description d'une maison romaine. Paris, 1869; *Schmidt O.* Ciceros Villen (Jahrbuch für das klassische Altertum, II), 1899; *Luglio G.* Le antiche ville dei colli Albani (Bulletino communale), 1915; *Winnefeld.* Römische Villen der Kaiserzeit (Preussische Jahrbücher, 93); *Schumacher K.* Römische Meierhöfe im Limesgebiet (Westdeutsche Zeitschrift, 15), 1896; *Steiner P.* Römische Landhäuser (villae) im Trierer Bezirk. Berlin, 1923; *Myluis H.* Die Rekonstruktion der römischen Villen von Nennig und Fliessem (Bonner Jahrbuch, 129); *Luigli G.* La villa di Domiziano sui colli Albani. Roma, 1922; *Luigli L.*, La Villa Sabina di Orazio (Monumenti antichi, 31); *Harrer G.* The site of Cicero's Villa in Arpinum (Harvard studies in classical philology, 21); *Tanzer H.* The Villas of Pliny the Younger. New York, 1924.

2. Архитектура эпохи Адриана, Антонинов и Северов (117—235 гг.)

Вилла Адриана около Тиволи (127—134 гг.)

В ближайших окрестностях Рима, в живописной холмистой местности у подошвы гор, окаймляющих равнину, в которой расположены Рим и его непосредственное окружение, император Адриан построил грандиозную виллу, желая соединить в ней все чудеса света. Вилла Адриана является важным этапом в истории римской архитектуры (рис. 211).

Постройки, входящие в состав огромного комплекса зданий виллы, раскинулись на большом участке. Вилла Адриана является самым роскошным образчиком городских вилл и дает наглядное представление о тех виллах, которые описаны в римской литературе и особенно у Плиния Младшего. Нужно при этом иметь в виду, что императорская вилла, в основном сходная с наиболее роскошными частными виллами, все же значи-

тельно превосходила их и величиной, и роскошью отделки, и прогрессивным характером своей архитектуры. В возведении ее принимали участие лучшие мастера своего времени, причем император сам не только интересовался архитектурой, как широко образованный человек, много путешествовавший, особенно по эллинистическому Востоку, и много видевший, но и сам был архитектором, умевшим хорошо строить, как показывает возведенный им храм Венеры и Ромы в Риме (см. ниже). Таким образом, вилла Адриана отражает тенденцию наиболее передовых кругов Рима, верхушки господствующего класса, взгляды придворного круга. Сейчас же по построении она стала образцом для подражаний, так как все наиболее состоятельные и близкие к придворным кругам крупные рабовладельцы хотели построить себе виллы, похожие на императорскую. Вилла Адриана — загородная резиденция монарха, которую, с одной стороны, следует сравнивать с Дар-Шаррукином ассирийского царя Саргона (ср. т. I), с другой стороны, с Версалем Людовика XIV (ср. т. III). Мы не знаем архитектурного окружения виллы Адриана. Но император очень много времени проживал в своей вилле, где он не только отдыхал, но и работал, занимаясь государственными делами. Адриан устраивал в загородной вилле блестящие приемы, и можно сказать, что часть жизни построенного еще Флавиями парадного приемного корпуса палатинского дворца была перенесена в виллу около Тиволи. Все это делает несомненным, что вилла Адриана стояла не изолированно, что вокруг нее вырос целый город. Он образовался из домов всевозможных придворных поставщиков, которые были всегда необходимы в очень большом количестве, а также из домов, возведенных придворными и разными состоятельными людьми, которые должны были или хотели жить постоянно около императорской резиденции.

Характерно, что вилла Адриана дробится на огромное количество более или менее крупных построек и комплексов их, раскинутых в ландшафте, который в частях, непосредственно окружающих постройки виллы, несомненно был обработан средствами садовой архитектуры. Виллы, которые описывает Плиний Младший, тоже всегда состояли из отдельных корпусов, разбросанных по садовому ансамблю. Не зная в точности рисунка сада виллы Адриана и форм его садовой архитектуры, мы не можем представить себе с достаточно полной ясностью композиции целого. Но уже взаимное расположение построек виллы очень характерно. Господство пространства природы, на котором основана греческая и римская архитектура, находит себе очень ясное выражение в том, что постройки включены в пейзаж, что напо-

Рис. 211. Вилла Адриана около Тиволи

минает Акрополь в Афинах. В вилле Адриана нет и намека на правильную общую симметрическую композицию. Но вместе с тем отдельные части ее оформлены строго симметрично, например части, группирующиеся вокруг перистилей. Пространство этих перистилей связано с пространством природы через посредство открытых дворов.

Особенно большое значение для дальнейшего развития римской архитектуры имеет часть виллы, называемая обычно Piazza d'Oro (рис. 212). Ее нужно сравнивать с дворцом Флавиев на Палатине (рис. 174). Разбираемая часть виллы Адриана совершенно замкнута и имеет в центре перистиль, который по отношению к окружающим его помещениям значительно больше, чем перистиль дворца Флавиев, причем в вилле перистиль окружен очень глубокими портиками, ширина которых около 7 м, в связи с чем каждая галерея перистиля разделена внутренними подпорами на две части. Piazza d'Oro имеет в своей основе композицию эллинистического перистиля (рис. 97 и 99). Но между Piazza d'Oro и ее эллинистическими прототипами имеется глубокое различие, которое наблюдается в несколько более слабой степени также и между перистилем виллы и дворцом Флавиев. Как эллинистический перистильный дворец, так в значительной степени и дворец на Палатине всей своей композицией подчеркивает центрирующую роль перистиля, из которого развиваются остальные помещения, окружающие его равномерно со всех сторон и целиком от него зависящие. Уже во дворце на Палатине наблюдается концентрация помещений на двух коротких сторонах перистиля и группировка их вокруг тронного зала и столовой, в то время как помещения на двух длинных сторонах перистиля съежились и идут узкими полосами, соединяющими друг с другом два главных комплекса. Благодаря введению свода уже в Палатинском дворце внутренние помещения, особенно тронный зал, получают самостоятельный, независящий от перистиля акцент. В вилле Адриана этот процесс продвинулся вперед еще гораздо дальше, так что перистильная композиция Piazza d'Oro уже очень существенно и глубоко отличается от композиции эллинистических перистилей. Процесс концентрации помещений вокруг новых центров, конкурирующих с перистилем, очень ярко выразился в том, что все залы сдвинуты на одну узкую сторону перистиля, причем на трех остальных его сторонах вовсе нет никаких других помещений, если не считать трех монументальных передних на противоположной узкой стороне, которые обрамляют три главных входа. К боковым сторонам перистиля примыкают только глухие портики-галереи, прикрытые сводами и совершенно замкнутые со всех сторон, которые были

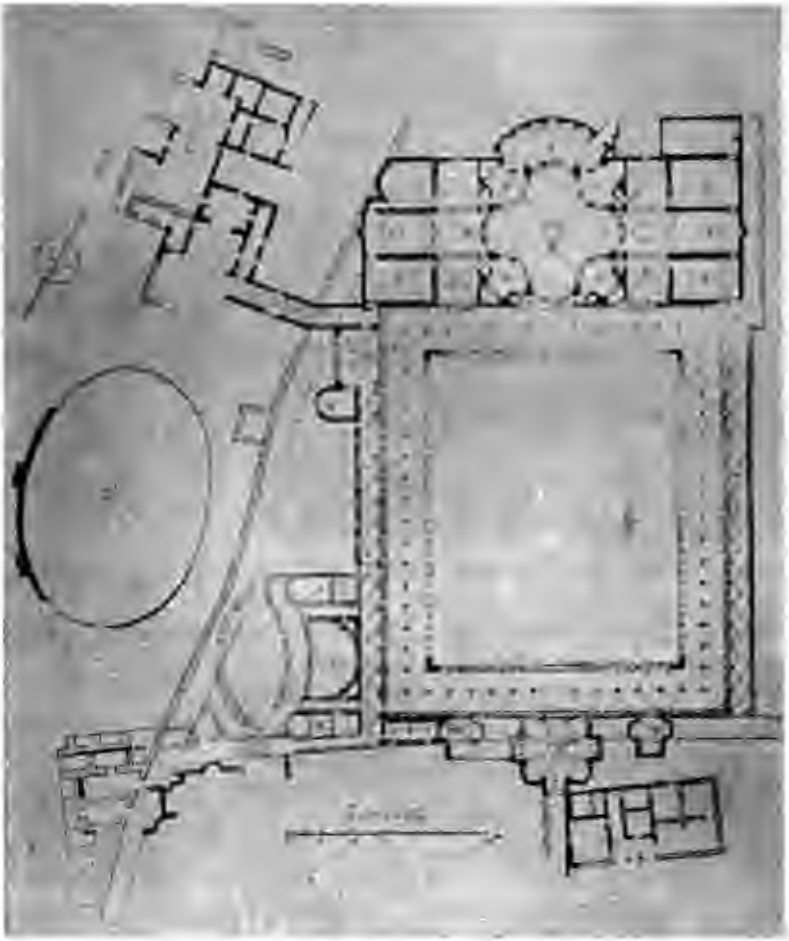


Рис. 212. Piazza d'Oro виллы Адриана

предназначены для прогулок в слишком жаркую или слишком холодную погоду и в которые двери вели как из перистиля, так и снаружи. Благодаря тому, что все парадные залы виллы Адриана сдвинуты по одну сторону перистиля и сосредоточены в одно место, в ней перистиль и внутренние помещения противопоставлены друг другу. В Piazza d'Oro перистиль уже не является главным ядром всего комплекса, он превратился в двор перед внутренними помещениями, которые сами взяли на себя роль главного центра архитектурной композиции. Рассмотренная группа залов виллы Адриана получила, кроме того, свой самостоятельный центр в виде купола большого среднего зала, возвышающе-

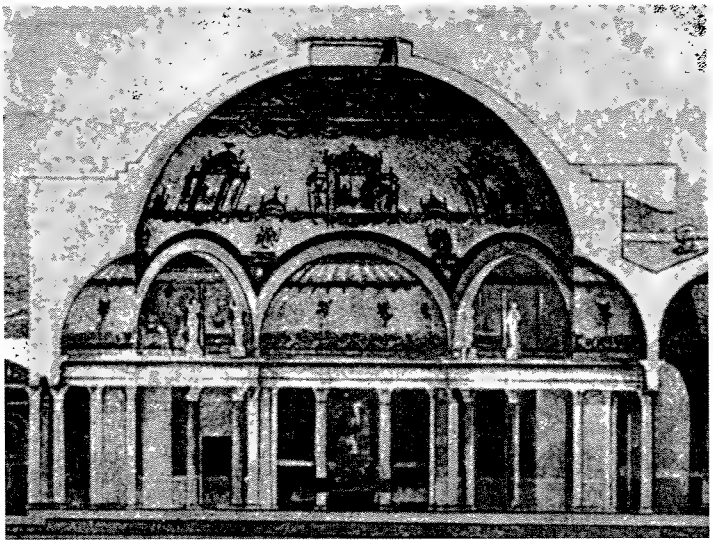


Рис. 213. Реконструкция купольного зала Piazza d'Oro виллы Адриана

гося на очень сложной системе опор: ему подчинены все остальные примыкающие к нему помещения.

В основе центрального купольного зала Piazza d'Oro (рис. 212 и 213) лежит квадрат, в нем расставлено восемь столбов, которые несли купол диаметром около 20 м. Углы квадрата были заняты ориентированными по диагонали полуциркульными нишами. Восемь столбов соединялись друг с другом восемью колоннадами; каждая из них состояла из трех пролетов на двух колоннах и образовывала вместе со столбами четверть окружности в плане. На сторонах квадрата колоннады выдавались наружу, а четыре колоннады между диагональными нишами вдавались внутрь в подкупольное пространство. Выдававшиеся наружу колоннады вели в перистиль, в группы открывавшихся друг в друга соседних залов и в большую экседру. Центральный зал Piazza d'Oro замечателен своей замкнутой и вместе с тем очень усложненной пространственной композицией, тоже напоминающей формы барокко. Особенно важен рисунок то выпуклых, то вогнутых сквозных колоннад, благодаря которому пространства взаимно проникали друг друга, что напоминает произведения итальянских архитекторов XVII века Борромини и Гварини, доведших формы архитектуры барокко до крайней усложненности и запутанности. Но и в данном случае сходство между формами древнеримской и барочной архитектуры является довольно внешним. Главное различие между ними состо-

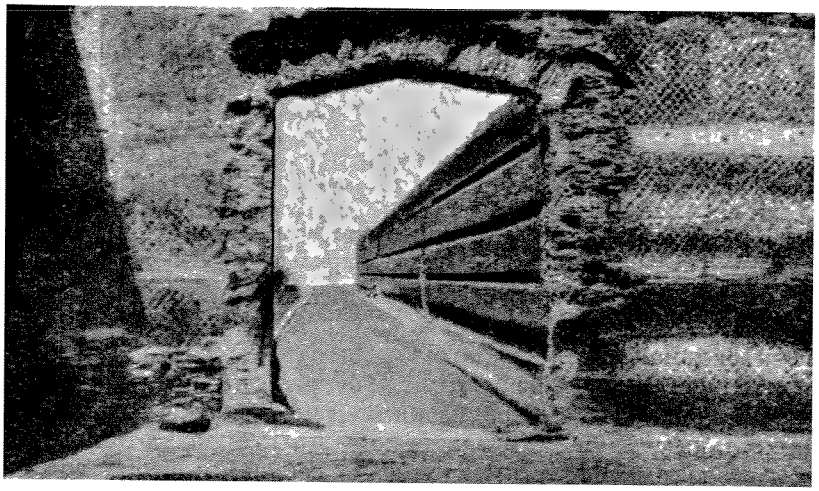


Рис. 214. Вилла Адриана

ит в пространственном решении. В барокко наблюдается глубокое взаимное проникновение архитектурных масс и ордеров и пространственной среды, которая при помощи ордеров и масс оформляется. В залах виллы Адриана главный акцент, правда, уже перенесен на замкнутое внутреннее пространство. Но греческие ордера, которые в большом количестве украшают купольный зал, не подчинены композиции внутренних сводчатых пространств, а изгибаются в подкупольном пространстве как самостоятельные динамические образы, продолжаясь и в примыкающих коридорах. Вся композиция проникнутых движением изгибающихся в контрастирующих направлениях колоннад-перегородок является вторичным элементом, вставленным в большой и довольно простой в своей основной форме купольный зал. Изогнутые аркады виллы Адриана, очень напоминающие наружные формы маленького храмика в Баальбеке, являются отзвуком эллинистических портиков. В купольном зале Piazza d'Oro наблюдается неувязка между сводчатым, в данном случае купольным, помещением, которое является замкнутым внутренним пространством, противопоставленным пространству природы, и ордерами колоннад, прорезывающими это новое архитектурное пространство, отделяя в нем портики и экседры, точно это еще пространство природы. Архитектор, перенеся центр тяжести внутрь зала и охватив его пространство большим куполом, вместе с тем еще не овладел новой пространственной формой, которую он наполняет портиками, как его предшественники наполняли ими пространство природы и дворов.

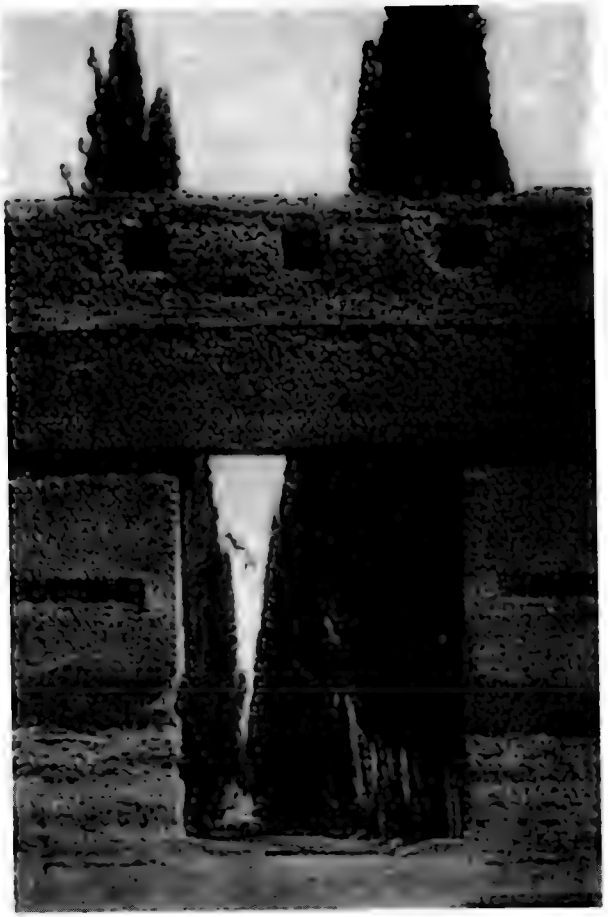


Рис. 215. Вилла Адриана

В вилле Адриана и в других ее частях встречаются сложные сводчатые помещения, еще не увязанные с расчленяющими их ордерами. В более скромных по размерам залах, например в центральной передней Piazza d'Oro (рис. 212), ордера гораздо больше связаны со сводчатыми пространствами: восьмигранник плана расширяется чередующимися прямоугольными и полуциркульными нишами, между которыми образуются столбы с приставленными к ним колоннами, несущими ребра разделенного на восемь частей свода. Очень важно, что своды непосредственно связывают с ордерами тем, что ребра сводов, т. е. наиболее ответственные их части, вырастают из колонн. В раннеримскую эпоху в Нимфее в Ниме (рис. 165) ордера расчле-

няли внутренность сводчатого помещения, будучи приставлены к сводчатым массам внутри, как приставлены они снаружи к массам театра Марцелла и Колизея. В вестибюле Piazza d'Oro представлена уже следующая ступень: ордер и сводчатая система взаимно друг друга пронизывают. Колонна становится кажущейся подпорой свода (который в действительности опирается на стены за колоннами). В небольших помещениях таким путем можно было достигнуть единства внутреннего пространства и его очеловечения. Римская архитектура вплотную подошла к проблеме, которую в XV веке разработал флорентийский Ренессанс. Но Риму нужны были колоссальные сводчатые общественные залы. Очеловечить их внутреннее пространство было гораздо труднее. Купольный зал Piazza d'Oro показывает, как архитекторы за это боролись. Большими внутренними пространствами они еще не владели.

Winnefeld H. Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Berlin, 1895; *Gussmann P.* La villa impériale de Tibur. Paris, 1904; Rilievo topografico di villa Adriana (Notizie degli scavi), 1906; *Gussmann P.* La villa d'Hadrian près de Tivoli. Paris, 1908; *Paribeni R.* La villa Adriana a Tivoli, Milano s. a.; *Paribeni R.* Tivoli (Villa Adriana); Lavori di esplorazione e di riassotto (Notizie degli scavi), 1922; *Lugli G.* Studi topografici intorno alle antiche ville suburbane, VI. Villa Adriana (Bulletino della Commissione archaeologica communale di Roma, LV), 1928.

Постройки Адриана в Афинах

Адриан очень увлекался греческой культурой, и его время отмечено сильным интересом к эллинистическому Востоку. Корни этого явления лежат в том огромном значении, которое восточные провинции имели в экономической жизни Римской империи II века. Адриан строит целый новый город в Афинах — свой Адрианополь, в центре которого стоит большой, законченный им храм Зевса Олимпийского. Особенно интересны ворота Адриана в Афинах, которые ведут в афинский Адрианополь и выходят на видный через них храм Зевса (рис. 216). Афинские ворота Адриана свидетельствуют о сильной волне эллинистических тенденций в римской архитектуре того времени. Сравнение с аркой Тита в Риме (рис. 166) очень поучительно. Арка Адриана — плоская геометризованная перегородка, воздвигнутая в пространстве природы. Ее легкость, кристаллическая невесомость диаметрально противоположны полновесности арки Тита; это еще подчеркивается тонкими столбами, ограничивающими самый пролет. Типичен и тесаный камень, восходящий к классической греческой архитектуре. Поставленные перед воротами по сторонам пролета колон-

Рис. 216. Афины. Ворота Адриана

ны раскрепованы и, отдаленно напоминая римское барокко, все же очень мало выступают из линии стен и содействуют впечатлению устойчивости. Особенно характерен легкий сквозной портик верхнего яруса, завершающий всю композицию и утверждающий структивность и пространство природы. Верхний портик очень напоминает архитектуру, изображенную в римской (помпеянской) стенной живописи.

Замечательно, что постройки Адриана на почве Греции не имеют сводчатых залов и носят значительно сильнее выраженный эллинистический характер, чем римские его постройки. Это подтверждает, что даже в эпоху Адриана римский сводчатый стиль был еще мало распространен в эллинистических областях и что архитекторы Адриана, или, может быть, он сам, ясно сознавали противоположность эллинистической и римской архитектуры. Очень типична библиотека Адриана в Афинах — перистильное общественное здание совершенно эллинистического типа, очень легкое и воздушное, в котором перистиль окружен помещениями, перекрытыми только плоскими потолками. Правда, к длинным сторонам перистиля примыкают отделенные тройными колоннадами полуциркульные экседры, идущие из Рима, в середине двора имеется бассейн усложненного контура, а наружная сторона со входами, благодаря раскрепованным колоннам, имеет характер лицевой стены. Но все стены и колонны по-эллинистически тонки и основаны на представлении о господстве пространства природы. Особенно интересно, что тем не менее все главные залы библиотеки, совсем как в Piazza d'Oro, сдвинуты к одной из узких сторон перистиля. Но они все ориентированы на перистиль.

Храм Венеры и Ромы в Риме

Сам Адриан был хорошим архитектором и построил большой двойной храм Венеры и Ромы (божество, в котором олицетворен город Рим) в Риме (рис. 217—219) около арки Тита, между республиканским форумом и Колизеем. Рассказы о столкновениях между Адрианом и Аполлодором из Дамаска, строителем форума Траяна, заслуживают доверия, так как Аполлодор, как показывает его главное произведение, был сторонником эллинизирующего направления в архитектуре, а Адриан стремился развивать дальше на эллинистической основе римский сводчатый стиль. Поэтому маловероятно, что Аполлодор строил Пантеон, самое замечательное произведение эпохи Адриана, хотя ему и приписывают сводчатые термы Траяна (см. ниже).

Композиция храма Венеры и Ромы основывается на эллинистической композиции периптера, окруженного перистилем, т. е. она берет композицию форума Веспасиана, но увеличивает самый храм и уменьшает окружающий его двор. Храм стоит на ступенчатом постаменте, который выделяет его еще сильнее из перистиля, одноярусного и совершенно стушевывающегося перед массой периптера. Перистиль имел довольно часто поставленные колонны, его наружные стены были расчленены пи-

Рис. 217. Вид от Колизея на форум романум. Слева направо: арка Константина, арка Тита, развалины храма Венеры и Ромы

Рис. 218. Рим. Храм Венеры и Ромы

лястрами. Очень важно, что перистиль, прикрывая собой нижние части периптера, уменьшал его пластическую монументальность и указывал зрителю, находящемуся на средней точке зрения от храма, на важность окружающего храм дворика. Самый храм рассчитан на восприятие из этого дворика (так как иначе его наружный ордер не виден донизу), т. е. с близкой точки зрения, на которую ставит зрителя перистиль. При точке зрения из двора колонны портиков храма и довольно широкие ин-

Рис. 219. Рим. Храм Венеры и Ромы

терколумнии выступают на первый план и втягивают зрителя внутрь.

Особое назначение двойного храма (ср. уже Эрехтейон) породило своеобразное плановое решение двух целл, обращенных друг к другу апсидами. Значение храма Венеры и Ромы состоит главным образом в том, что в нем старый греческий периптер перекрыт сводами (рис. 219) и каждая целла его снабжена апсидой и конхой, которая восходит к базилике (ср. дворец на Палатине — рис. 174). Внутренние стены были обработаны нишами со статуями в них, своды — касетами; в апсидах были помещены сидящие статуи божеств. Таким образом Адриан, увлекаясь эллинистической культурой и основывая свою архитектуру на эллинистических композициях и формах, тем не менее в самом основном окончательно порывает с эллинистической традицией; он переносит главный акцент внутрь здания и разрабатывает проблему замкнутого внутреннего сводчатого пространства.

Феодализация Римской империи

«Там, где рабство является господствующей формой производства, там труд становится рабской деятельностью, т. е. чем-то бесчестящим свободных людей. Благодаря этому закрывается выход из подобного способа производства, в то время как с другой стороны, требуется устранение его, ибо для развития производства рабство является помехой. Всякое покоящееся на рабстве производство и всякое основывающееся на нем общество гибнут от этого противоречия» (*Энгельс Ф.* Диалектика природы. Цит. по: К. Маркс и Ф. Энгельс об античности. 1932. С. 219—220).

Архитектурно-художественную композицию Пантеона, этого главного произведения архитектуры эпохи Адриана, нельзя понять, если не вспомнить развития процесса феодализации Рима, который во II веке только еще подготовлялся и который со всей силой развернулся в III веке. II век — та эпоха, когда внутренние противоречия римского общества начали все сильнее заостряться и время от времени давали знать о себе очень ощутимо. Начавшийся уже во II веке процесс, корни которого восходят еще к I веку, но который только в III веке привел к глубокому потрясению всего уклада римской жизни, дает грандиозную картину постепенного превращения рабовладельческой монархии, развившейся из аристократической республики и созданной торгово-промышленно-рабовладельческим классом, в монархию феодальную, напоминающую отчасти восточные теократические деспотии. Центральным моментом в этом развитии является пе-

реход в крупном землевладении к эксплуатации труда крепостных, прикрепление крестьян к земле, образование римского колоната (*колон* — крепостной крестьянин), с которым связано закрепощение всех сословий. С одной стороны, постоянные войны, неизбежные для пополнения кадров рабов, с другой — невыгодность крупного капиталовложения в промышленность, рост которой не мог идти в ногу с накоплением крупных поместий, привели к образованию гигантских латифундий, которые были явлением, необходимо вытекавшим из рабовладельческого способа производства. Концентрация огромного количества земли в одних руках, сопровождавшаяся обезземеливанием мелких земельных собственников, стекавшихся в города, и особенно в столицу, и образовавших беднейшую массу городских низов, люмпен-пролетариат, привела к выделению из среды рабовладельцев сравнительно небольшой группы крупных помещиков, обладателей огромных земельных богатств, которые образовали верхушку из самых богатых и самых влиятельных рабовладельцев. Противоречие между ростом крупной земельной собственности и связанным с ней ростом огромных масс городской и особенно столичной бедноты было центральным явлением римской жизни II века и делало очень трудным положение императорского правительства, перед которым стояла задача в интересах рабовладельческих классов, ставленником которых было это правительство, овладеть городскими низами и держать их в руках. Промежуточной прослойкой между двумя антагонистическими слоями населения римского государства была огромная масса мелких собственников-рабовладельцев, занимавшихся промышленностью и торговлей. В эпоху римской республики мелкие собственники были главной группировкой в пределах рабовладельческого общества, из которой, начиная с IV века до н. э., все больше выделялись крупные землевладельцы, во II веке н. э. ставшие господствующей группировкой класса рабовладельцев. Весь этот процесс отличается большой сложностью. Интересы различных слоев населения переплетаются между собой, вызывая сближение друг с другом то одних, то других группировок. Но крупные земельные собственники-рабовладельцы и низы городского населения были двумя основными группировками, между которыми колебалась пестрая промежуточная масса мелких собственников. Так как они обслуживали богачей, то они от них зависели и их поддерживали. При этом огромное значение имеет различная степень заинтересованности и связи с крупными помещиками. С другой стороны, в среде мелких собственников всегда жило недовольство, питаемое сравнением своей жизни с жизнью богачей, и в острые моменты политических

конфликтов значительная часть этого среднего слоя не прочь была побунтовать и примкнуть к городским низам. А интересы низов, в свою очередь, часто совпадали с интересами массы рабов, которые постоянно во всех рабовладельческих государствах, начиная от архаической и классической Греции и кончая Римом, держали своих господ в большом страхе, причем нередко дело доходило до восстаний, превращавшихся подчас в настоящие большие войны.

Заострявшиеся с каждым годом противоречия римского общества во II веке уже ощущались очень сильно. «Мысли» императора Марка Аврелия (161—180 гг.) проникнуты предчувствием наступающей грозы, которая действительно и разразилась через несколько десятилетий. Уже во II веке господствующая в Риме группировка крупных земельных собственников-рабовладельцев разделилась, в свою очередь, на две группы, которые представляют собой две тенденции, чрезвычайно характерные для всего дальнейшего развития Римской империи. Одни из них замыкаются в своих поместьях и в своих личных интересах, думают только о наживе и о приятном времяпровождении. Виллы становятся их постоянным местопребыванием. Они крайне развивают роскошь построек и садов. Извлекая колоссальный доход из своих огромных поместий, они неустанно придумывают все новые и новые затеи, изощряясь в самых различных способах чревоугодия. Яркий образ такого помещика-рабовладельца дан уже Петронием (I век н. э.) в его «Сатириконе» (Тримальхион — имя помещика). Другая тенденция представлена знатью, живущей в Риме и группирующейся вокруг двора. Это — государственные люди, тоже крупные земельные собственники, но такие, которые надеются избежать катастрофы при помощи государственного аппарата, которые считают себя обязанными отдавать свои силы государственным делам. Это — люди, которые задумываются над положением дел, у которых очень часто глаза открыты на процессы современной им жизни, которые за внешним благополучием ощущают назревающий кризис и которые думают о том, как его предотвратить.

Уже начиная с I века, и особенно во II веке, господствуют два основных течения в духовной жизни Римской империи, и особенно столицы. С одной стороны, это — дальнейшее развитие индивидуализма и рационализма, которое так ярко выражено, например, в письмах Плиния Младшего, в исторических сочинениях Тацита, в личности императора Траяна. В представлении этих людей жизнь складывается на основе разумной воли всесторонне развитых индивидуальностей, которые организуют ее на базе принципов, диктуемых разумом, гармонически сочетая ин-

тересы личности и государства. Это — продолжение той линии, которая идет от классической Греции, от демократического государства, принявшего, в силу нового этапа своего развития, нового комплекса конкретных условий, форму просвещенной монархии, которую представители ее считали, по сравнению с республикой, порождавшей постоянные раздоры, высшей формой государственного устройства. Для этого направления гармонически развитая человеческая личность продолжает оставаться в центре внимания, но глубокое отличие от классической Греции сказывается в том, что изменилось соотношение между личностью и государством, значение которого отходит на второй план перед личностью. Государство — необходимо; свободный гражданин, кто бы он ни был, должен помогать строить государство. Но главной целью жизни является все же всестороннее развитие индивидуальности на базе тех возможностей, которые дает рационально организованное государство. Вся духовная культура Рима I и II веков проникнута гораздо большим индивидуализмом, чем классическая греческая культура, и в этом смысле в значительной степени базируется на достижениях эллинизма с его образом реального человека. Но вместе с тем в Риме культивируется на этой основе новый монументализированный человек в лице разумного, просвещенного монарха. Это течение, которое свое первое яркое осуществление получило в лице Августа, сильно идеализированного впоследствии императора, связано вместе с тем с известным консерватизмом и традиционализмом, особенно развившимся позднее, когда несчастья и неудачи, которые одно за другим сыпались на начавшую разваливаться Римскую империю, так заманчиво было объяснить внедрением новых нравов и обычаев, расшатавших вековечные устои римской нравственности и доблести. Однако этому рационалистическому направлению римской культуры очень рано пришлось столкнуться с совершенно другим течением. Уже при непосредственных преемниках Августа просвещенная монархия обнаружила тенденцию превратиться в деспотическую монархию восточного типа — процесс, проявлявшийся время от времени все более сильными толчками, пока после кризиса III века реформы императора Диоклетиана (284—305 гг.) не изменили основных устоев всей римской жизни. Первая волна деспотизма имеет свою кульминационную точку в эпоху Нерона (54—68 гг.). Происходит непонятный с точки зрения рационалистически настроенных современников ряд жестокостей, направленных против тех элементов общества, которые были препятствием для развития самодержавных тенденций. Очень важно, что правительство опирается при этом на общественные низы. Император-

ская власть начинает окружаться божественным ореолом, личность императора — обожествляется. Рационалистически настроенным группировкам оставалось только одно: ждать подходящего момента для свержения тирана, чтобы провозгласить господство разумного порядка, а пока выработать философию терпения, которая и распространялась все сильнее в форме стоицизма, учившего, что никто не властен над душой человека и что деспот может убить только его тело.

Другое течение в римской духовной жизни II века связано с новым усилением религиозного и культового элемента; начало этого процесса относится еще к I веку, но особенно широко он развернулся только в III веке. Не только возрождается и обновляется старая языческая религия, но, главным образом с Востока, проникают всевозможные новые культы, которые все больше и больше увлекают массы, обещая обездоленным блаженство в загробной жизни и награду за все страдания и несчастья на земле. На почве Рима сталкиваются, скрещиваются, борются и взаимно проникают друг друга самые разнообразные религиозные системы и культовые ритуалы. Характерно, что интерес к ним и увлечение ими захватывают в первую очередь именно беднейшие низы столичного и вообще городского населения, и потом просачиваются все глубже и глубже в верхние социальные слои, захватывая под конец и императорский двор. Правительство рано поняло ту выгоду, которую можно извлечь из религиозных увлечений широких масс бедноты, и оно начало стремиться ввести в узаконенное русло новое религиозное движение и таким образом им управлять. При этом очень характерна борьба в среде самого господствующего класса, правящих групп и правительства сторонников старой религии, по своим формам тесно связанной с индивидуализмом и рационализмом и корнями восходящей к классической Греции, и новых, связанных с деспотическим Востоком мистических массовых культов, в которых главный акцент лежал на эмоционально-религиозных переживаниях широких масс, с чем связано усыпление рационалистических тенденций, самосознания и личности. Если в V и IV веках греческая культура, проникая на Восток, расшатывала основные устои восточных деспотий, чем она со своей стороны подготовляла почву для завоевания Востока Александром Македонским, то параллельно с этим очень рано, уже в том же V веке, начался обратный процесс проникновения восточно-деспотической идеологии в торгово-рабовладельческие государства, которая искала только подходящей почвы для того, чтобы пустить глубокие корни и в свою очередь начать расшатывать принципы торгово-промышленно-рабовладельческих государств. В эллинистических

государствах, при господстве мелких собственников — городских жителей, не было подходящей почвы для распространения таинственных культов и восточно-деспотического массового мистицизма. Но в Риме наступил момент, когда для все растущих масс обездоленных и недовольных восточно-деспотические культы и массовая религиозность явились средством забыться и успокоить себя надеждой на лучшее будущее. Учитывая эти настроения главным образом низов столичного и городского населения, правительство пришло к мысли присоединить к зрелищам, систематически даваемым широким массам столицы и городов в многочисленных театрах, цирках и амфитеатрах, еще и религиозные зрелища. В этом, собственно, ничего нового не было, так как в течение эллинистической и раннеримской эпохи продолжали действовать храмы, по своей композиции восходящие к периптеру. Новое заключалось в том все растущем значении, которое стали придавать культу, и в новом оформлении культа, связанном своими корнями с Востоком.

Пантеон

Важным этапом всего этого процесса является построенный Адрианом в 115—126 годах Пантеон (рис. 220—228). Уже то, что это здание — с известной точки зрения вершина римской архитектуры — является храмом, можно объяснить только из растущего в Риме религиозного движения. Не случайно, что самое

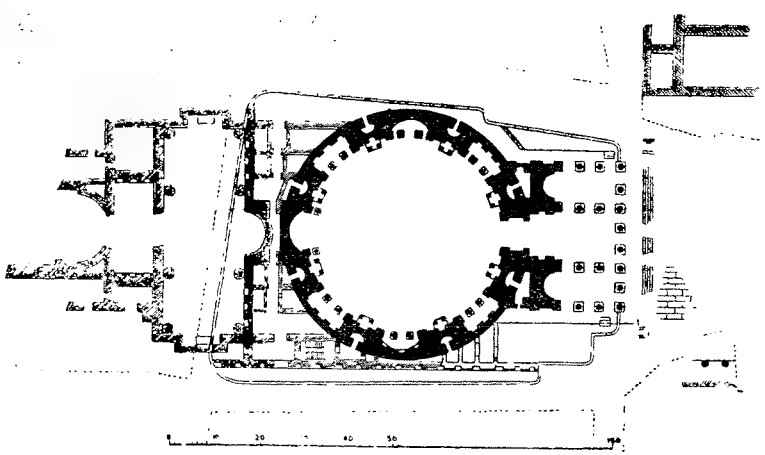


Рис. 220. Рим. Пантеон

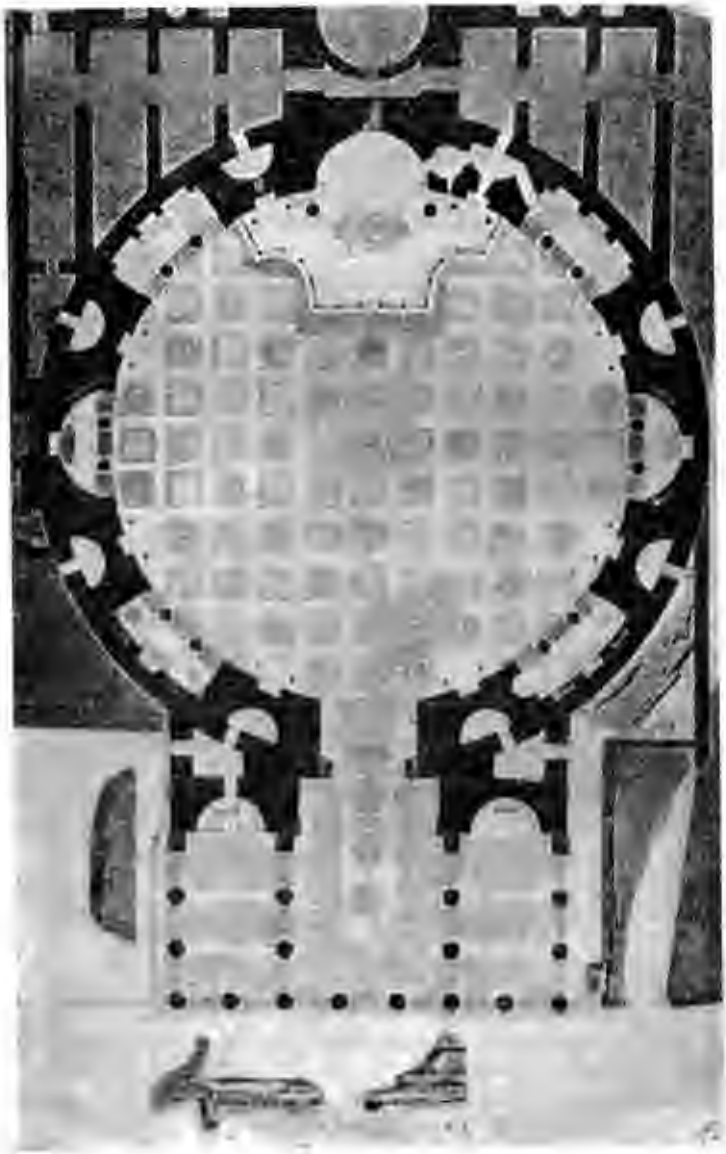


Рис. 221. Рим. Пантеон

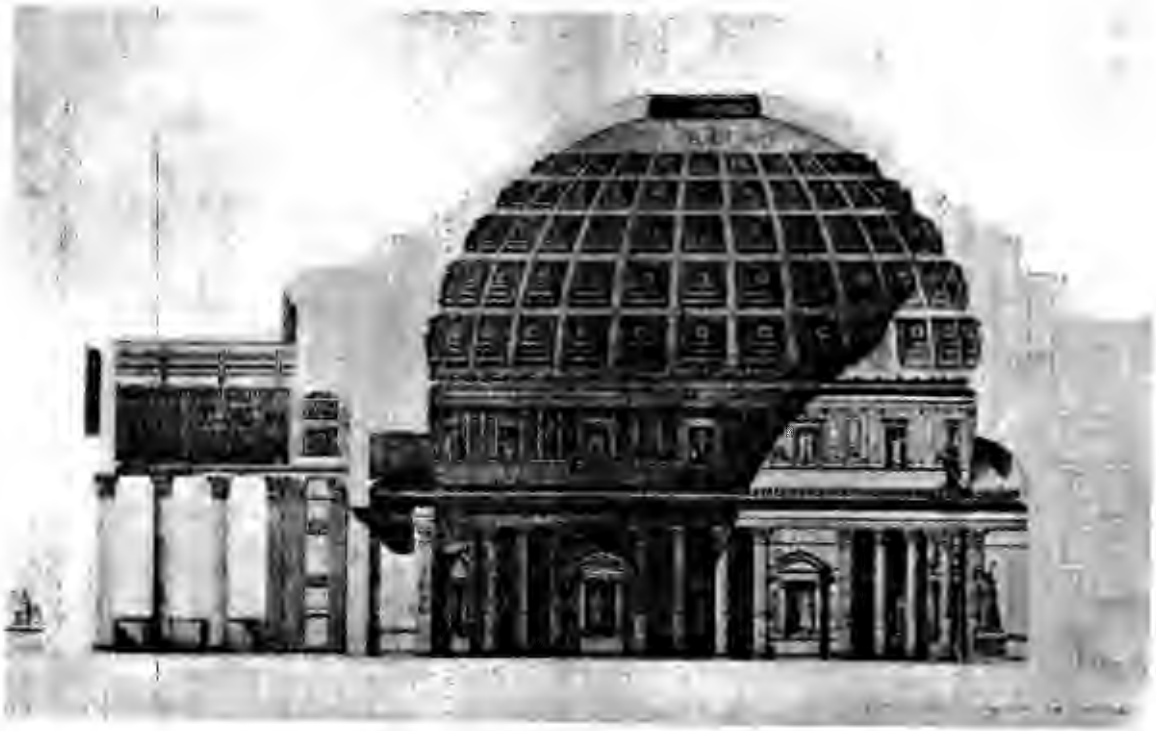


Рис. 222. Рим. Пантеон

значительное здание I века, Колизей, — светское общественное здание, в то время как самая выдающаяся постройка II века, Пантеон, — культовое здание. По сравнению с Колизеем храмы I века незначительны и скромны; Пантеон — первый храм, который по своим размерам и роскоши отделки может конкурировать с самыми значительными римскими светскими общественными зданиями. Он по своей грандиозности смело может быть поставлен рядом с Колизеем. Даже больше: именно Пантеон представляет собой, по сравнению с Колизеем, дальнейшую ступень развития римской архитектуры. Но гораздо важнее, что Пантеон не только по своему назначению является храмом, что все же не есть что-либо новое в пределах римской архитектуры, но что этот храм играл гораздо более важную роль в общественной жизни Рима, чем все предыдущие, и что он совершенно нового и необычного типа, причем религиозный, культовый момент не ограничивается только назначением постройки, а пронизывает собой строение архитектурной формы и структуру здания.

Историко-архитектурное значение Пантеона основано прежде всего на том, что в нем дано замкнутое внутреннее пространство огромных размеров, как главное композиционное содержание (рис. 226). Мы уже давно наблюдали в предшествующей римской архитектуре, в противоположность классической и эллинистической греческой архитектуре, тенденцию перенести основной композиционный акцент на замкнутое внутреннее пространство, противопоставленное наружному пространству природы. Мы видели, как в эпоху Августа технические возможности еще препятствовали осуществлению грандиозных архитектурных замыслов; видели, как при Флавиях вырос Колизей, все же оставшийся сверху открытым; видели далее, как в вилле Адриана купольный зал был противопоставлен перистилю как главное и как архитектор стремился овладеть пространством под его куполом при помощи изогнутых колоннад; видели, наконец, как сам Адриан вводит свод в традиционный периптер в храме Венеры и Ромы. Но все эти попытки кажутся совершенно незначительными рядом с грандиозным внутренним пространством Пантеона (его диаметр достигает 43 м). Можно утверждать, что замкнутое внутреннее пространство было открыто именно в Пантеоне, так как по сравнению с ним все предшествующие римские здания дают не более как предварительные попытки.

Особенно важно при этом, что вся архитектурно-художественная композиция Пантеона направлена к тому, чтобы подчеркнуть господствующее положение его внутренности. Пантеон в том виде, как он дошел до нас (рис. 221 и 224), возник в течение двух

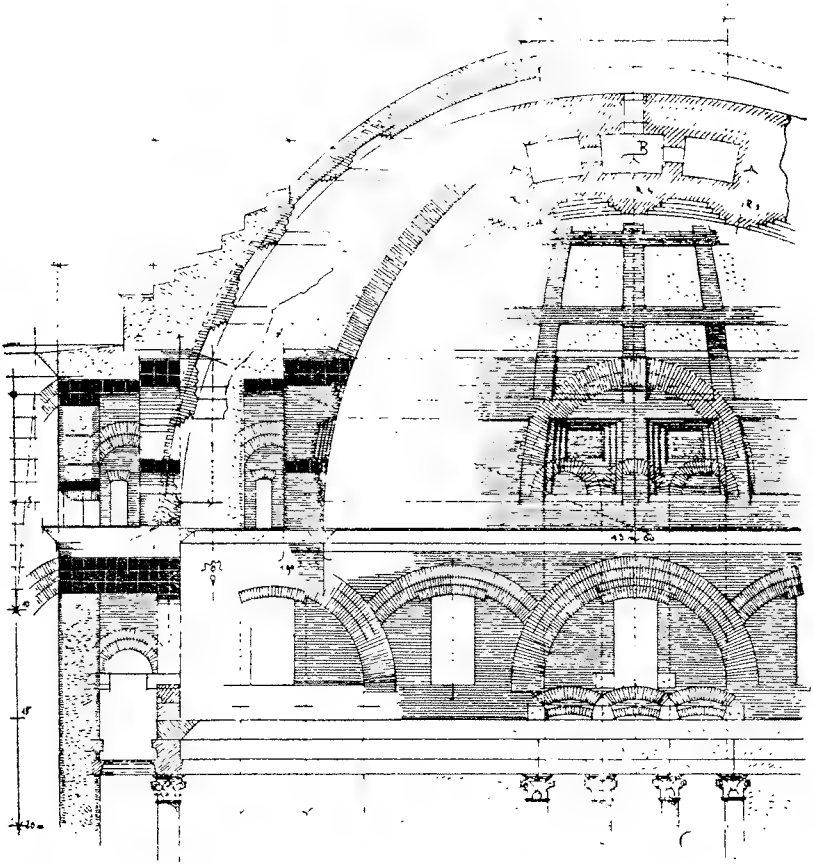


Рис. 223. Рим. Пантеон

строительных периодов. Первоначально он не имел сильно выступающего наружного портика, на месте которого была приставленная непосредственно к наружному цилиндру прямая стенка, а к ней примыкали полуколонны, несшие фронтон. Уже в первый строительный период лицевая сторона Пантеона представляла собой ту же систему, что и теперь, но только в очень плоском рельефе. Во втором строительном периоде, дата которого неизвестна, но который относится, по-видимому, еще ко II веку, композиция лицевой стороны Пантеона была транспонирована из плоскости в трехмерное пространство. Формы лицевой стороны Пантеона первого строительного периода еще недостаточно исследованы, да и трудно теперь представить себе, какое впечатление здание первоначально производило снаружи. Но как после первого, так и

после второго строительного периода Пантеон представлял собой целостное художественное произведение. Строитель второго периода творчески развил композиционную мысль здания первого периода и извлек из этого совершенно новые архитектурные эффекты. Как после первого, так и после второго строительного периода наружная композиция Пантеона (рис. 224) была направлена на то, чтобы подчеркнуть господствующее значение внутреннего пространства. Загибающийся цилиндр, круглящийся и завершающий его купол выявляют наружу свою функцию охватывания и замыкания внутреннего пространства и показывают своими изогнутыми формами, что они относятся к внутренней полости, которая важнее их и по отношению к которой они играют до известной степени служебную роль. Самостоятельная выразительность наружного цилиндра и купола очень сильно подрывается передней плоскостью лицевой стороны. Она сильно выделяет переднюю сторону, по-особому ее обрамляя и характеризуя ее этим как монументальный портал, как роскошный вход в то внутреннее пространство, которое охватывает цилиндр с куполом. Как в первом, так и во втором строительном периоде передний портик Пантеона заимствован с короткой лицевой стороны периптера. Но в том-то и состоит глубокая разница между периптером и Пантеоном, что в периптере стороны, увенчанные фронтонами, составляют части его наружной композиции, всесторонне замкнутой и воспринимаемой как самодовлеющая, в то время как в Пантеоне ордер с фронтоном имеется только спереди и контрастирует с гладкими наружными стенами цилиндра. При движении вокруг здания зритель сейчас же замечает выступающий передний фронтон: он идет к нему, становится перед ним, портик втягивает его внутрь. Контраст цилиндра и переднего портика подчеркнут очень сильно. Цилиндр кирпичный, портик мраморный; цилиндр почти совсем гладкий, портик богато украшен; цилиндр подчеркивает массу, портик разлагает ее на колонны и антаблемент; цилиндр расчленен тремя горизонталями, которые еще несколько раз повторены ступенями в основании купола, в портике господствуют вертикали колонн, и т. д. Все это усиливает противопоставление цилиндра и портика и подчеркивает функцию последнего в качестве обрамления входа, в связи с чем стоит втягивание портиком зрителя внутрь себя. Композиция Пантеона развивает архитектурную идею мавзолея Августа (рис. 164), в котором уже наметилось противопоставление цилиндрического массива, заключающего внутреннее пространство (гробницы), и лицевого портика входа, ведущего внутрь.

В Пантеоне римская архитектура вплотную подошла к тем проблемам, которые разрабатывало зодчество Ренессанса, однако от

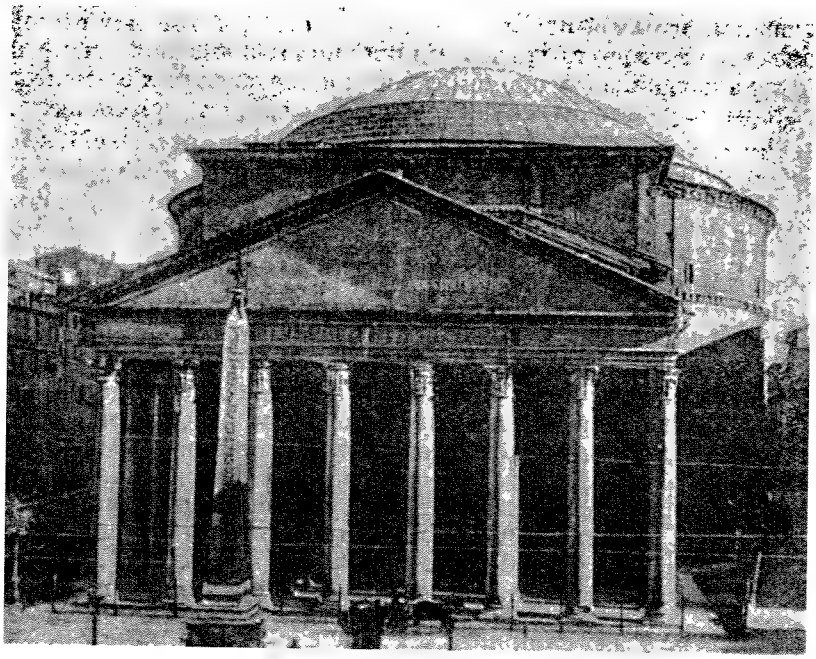


Рис. 224. Рим. Пантеон

внутреннего пространства Пантеона (рис. 225) еще очень далеко до построек эпохи Возрождения. Правда, в Пантеоне сделан решительный шаг, и сложившееся уже в Колизее пространственное ядро окончательно замкнулось, перекрытое и сверху гигантским куполом. Но все же внутренность Пантеона, несмотря на свод, еще имеет характер открытого двора. Здание слишком огромно, отделка пола показывает, что между отстоящими друг от друга на расстоянии около 43 метров стенами не находилось никаких промежуточных архитектурных элементов, которые служили бы отправными точками для отчитывания внутреннего пространства. Зритель, попадая в Пантеон, чувствовал себя точно во дворе именно в силу того, что эта гигантская внутренность производит впечатление неоформленной, что архитектор не овладел еще внутренним пространственным ядром. С другой стороны, довольно значительное круглое отверстие в вершине купола (рис. 226), через которое видно синее небо, через которое светит солнце и льет дождь, сильно напоминает отверстие атрия, делая Пантеон похожим на перистиль, на открытый двор. Ведь замок свода является наиболее ответственной точкой, которая в последующей архитектуре особо выделяется в качестве заключительного элемента свода, заверша-

ющего его композицию и подчеркивающего замкнутый характер внутреннего пространства. А в Пантеоне, наоборот, эта наиболее ответственная в художественном и конструктивном отношении точка заменяется отверстием, которое связывает внутреннее пространство храма с наружным пространством и показывает, что в Риме понимание внутреннего пространства не окончательно еще оторвалось от эллинистической концепции внутренности здания как части пространства природы. Все же, несмотря на неполное еще замыкание свода, в Пантеоне глухая поверхность купола настолько господствует над пролетом отверстия (оно называется опэйон — «глазок»), что доминирует впечатление замкнутости.

Композиция Пантеона в целом напоминает слепой снаружи эллинистический перистильный комплекс, с подчеркнуто декоративно обработанным портиком входа и богатой внутренней отделкой стен портиками (ср. рис. 100 и 137). Наружный портик Пантеона напоминает ворота, ведущие на эллинистические рыночные площади; его внутренняя отделка стелется по стенам, так что огромная середина, как двор или площадь, остается пустой. Наружный портик Пантеона (рис. 224), хотя он и указывает на господство в здании внутреннего пространства, хотя он и обрамляет вход, все же воспринимается и как самостоятельное тектоническое построение, которое, как наружные ворота в эллинистических перистильных общественных комплексах (рис. 100), является снаружи представителем внутреннего пространства, заменяющим его в наружном виде. И в эллинистической архитектуре, и в Риме продолжает жить восходящее к классической греческой архитектуре представление о том, что даже внутреннее пространство двора не является формой монументальной архитектуры, а может быть только фоном для монументальных форм. И в перистиле портики и их ордер сохраняют отзвук монументальности, и когда нужно представить здание монументальным снаружи, то возводят декоративное сооружение входа — пропилеи, в которых главной составной частью является ордер, завершенный фронтоном. И в этом смысле Пантеон тоже тесно связан с эллинистической и классической архитектурами — в утверждении и снаружи и внутри материальной оболочки как самодовлеющего элемента, остающегося, наряду с неоформленным еще внутренним пространственным ядром, основным элементом архитектурной композиции.

Пантеон снаружи (рис. 224) настолько велик (приблизительно 57×45 м), что его наружная масса может быть сопоставлена по своим грандиозным размерам и с Колизеем, и с восточно-деспотическими зданиями в количественном стиле. Перед архитектором Пантеона стояла та же задача очеловечения его наружных масс,

Рис. 225. Рим. Пантеон

как и перед строителем Колизея. В Пантеоне же задача решена не только совершенно по-новому по сравнению с Колизеем, но это решение представляет собой значительный шаг вперед по сравнению с амфитеатром Флавиев. Задача синтеза массива колоссальных размеров и ордера решена в Колизее в том смысле, что ордер пронизывает собой массу. В Пантеоне масса снаружи совершенно отделена от ордера. Цилиндр остается недифференцированным и глухим, портик находится перед массой и свободно возвышается в окружающем здание пространстве. Смысл этого сопоставления ордера и массы (вместо их взаимного проникновения в Колизее) становится понятным, если иметь в виду другое существенное отличие между композицией наружных масс Колизея и Пантеона. В Колизее ордер повторен в высоту три, а впоследствии даже четыре раза. Благодаря отделению ордера от масс в Пантеоне оказалось возможным поставить перед его цилиндром, который почти одинаковой высоты с Колизеем, только один ярус ордера, тем не менее связанный со всем наружным массивом, перед которым он находится. Единство ордера и массы достигается тем, что, с одной стороны, колонны Пантеона, высотой около 15 м, в полтора раза выше нормальных классических греческих колонн (Парфенона)

и наружных колонн Колизея, а с другой стороны — тем, что над портиком Пантеона имеется очень крутой фронтон, а над ним возвышается еще довольно значительный аттик и выше — ступени под куполом; все эти части вместе с кривой купола связывают цилиндрический массив с ордером портика. Зритель через портики и расположенные над ним части овладевает всей наружной массой здания. Между портиком и массой, благодаря ряду связывающих их друг с другом промежуточных ступеней, нет композиционного разрыва.

Смысл данного в Пантеоне нового решения проблемы очеловечения огромной массы состоит в том, что оно дает возможность создать гораздо более единую композицию, чем в Колизее первого и даже второго строительного периода. По сравнению с раздробленностью Колизея на огромное количество одинаковых ячеек наружное построение Пантеона строго едино и подчинено мотиву портика, стягивающего к себе все архитектурные линии. Портик Пантеона, как и узкая лицевая сторона периптера, неповторим, что ясно выражено во фронтоне, которым он увенчан. Более широкая масса сзади портика сходится к нему. Это наглядно показано горизонтальными тягами, расчленяющими цилиндрический массив; на них основано зрительное восприятие закругления наружной поверхности цилиндра. Горизонтальным тягам соответствует сверху закругляющаяся поверхность купола, которая также сводит наружный массив к ширине портика. Узловым пунктом всей наружной композиции является аттик. На фоне ее вырисовываются скаты фронтона, и вместе с тем он является верхним завершением промежуточной стенки, приставленной к цилиндру, к которой, в свою очередь, примыкает портик. В Пантеоне образовался, в противоположность совершенно одинаковой трактовке различных ярусов Колизея, последовательный ритм линий снизу вверх, дифференцированных по отдельным зонам, из которых каждая охарактеризована особо и которые вместе с тем дополняют друг друга и все вместе образуют цельный последовательный ритм. Внизу — вертикали колонн, объединенные двумя стремящимися вверх скатами фронтонов. Выше — статический прямоугольный аттик. А над ним — круглящийся купол, который завершает всю композицию и вместе с тем переводит ее из плоскостного слоя в трехмерный, что подчеркивается и боковыми сторонами цилиндра. Неповторимость ордера портика была необходимой предпосылкой единства наружной композиции Пантеона, которое, при сохранении антропоморфизма огромных наружных масс, является главным достижением его архитектора.

Композиционный метод очеловечения здания, примененный в Пантеоне, имеет, наряду с огромным преимуществом — един-

ством построения, очень крупный недостаток, связанный с самой основой греко-римского ордера. Если огромное количество ячеек Колизея с колоннами нормального размера не только не уменьшало кажущихся размеров здания, а благодаря их количеству даже увеличивало их, то в Пантеоне, благодаря господству в его наружной композиции одного портика, построенного на греческом ордере, все размеры здания сводятся зрителем к нормальной высоте греко-римской колонны, поэтому даже увеличение колонн в полтора раза зрителем непосредственно почти не ощущается. Правда, под колоннами Пантеона первоначально находились небольшие ступени, ориентированные на реального человека. Контраст между уменьшенными по сравнению с классическим периптером ступенями и увеличенными по сравнению с ним колоннами был очень велик, в связи с чем ступени Пантеона играли известную масштабную роль в том смысле, что по сравнению с ними колонны должны были казаться больше, чем в классическом периптере. Но при восприятии здания в целом Пантеон кажется меньше, чем он есть на самом деле, много меньше Колизея; он приближается по шкале своих кажущихся размеров к Парфенону, на самом деле гораздо меньшему, чем Пантеон. Главная причина этого кроется в том, что греко-римский, и особенно коринфский, ордер не допускает безотносительного увеличения размеров: впечатление увеличения размеров за пределы нормального сильно отстает от действительного их увеличения. Правда, колонны Пантеона не имеют ни каннелюр, ни энтазиса, а антаблемент является, по сравнению с большими колоннами и большим фронтоном, незначительной горизонтальной полосой. Но все же все те ассоциации, которые связаны с классическим ордером, в основном остаются, а пышная листва коринфской капители, когда она так сильно увеличена, производит впечатление, что ее рассматривают в лупу. В Пантеоне достигнуто единство наружной композиции, которого нет в Колизее, но утеряно впечатление огромных размеров, так как здание кажется меньше, чем оно есть на самом деле. Исходной точкой для наружной композиции Пантеона служил храм Венеры и Ромы, в котором небольшие еще размеры внутреннего пространства позволили скрыть массу, его охватывающую, за колоннадой периптера. В Пантеоне эта масса настолько переросла периптер, что она разорвала замкнутое кольцо его колонн, вырвалась из-под сдерживающего оперения и стала рядом с ордером самостоятельным элементом архитектурной композиции, которому в Пантеоне принадлежит уже главная роль и к которому только приставлен ордер.

К композиции наружных масс Пантеона постоянно возвращались более поздние (особенно начиная с Ренессанса) европейские

архитекторы, которые развили дальше ее идею, действовавшую на них чрезвычайно оплодотворяюще, причем они извлекали из этой идеи, развивая ее, совершенно новые ценности. В Пантеоне имеются два противопоставленных и вместе с тем объединенных друг с другом элемента, два начала, которые снимаются высшим композиционным единством: массивный блок и ордер. Между ними ряд промежуточных элементов устанавливает постепенные переходы, связь, перетекание, благодаря которому образуется движение наружной массы, динамика и становление архитектурной формы, как будто портик активно вырастает вперед из цилиндрической массы, и, наоборот, масса сзади является сгустившимся, сконцентрировавшимся портиком. Именно идея роста и расчленения наружных масс здания на сложную систему дифференцированных частей, отличных друг от друга и связанных внутренним движением роста, постоянно привлекала к Пантеону европейских архитекторов. Дальнейшая разработка именно этой стороны его композиции у Браманте, Палладио, во французском классицизме XVIII века является существенной проверкой и доказательством того положения, что архитектурная композиция Пантеона, после пристройки во втором строительном периоде современного портика, является очень цельной, единой и таящей в себе самые широкие возможности ее развития и использования. Наружная композиция Пантеона особенно выигрывает при движении зрителя в обе стороны перед его лицевой стороной, когда сильно выступающие вперед портик и аттик образуют вместе с цилиндром и куполом самые различные пересечения линий и масс. Ритм уменьшающихся вверх горизонтальных членений цилиндра, пропорции которых тоже часто служили впоследствии предметом подражания, вплетается в общий ритм наружных форм Пантеона. Но в Пантеоне нарастание масс выражено еще очень слабо, оно только наметилось; в целом господствует статика огромного цилиндра, расчлененного портиком по человеческой мерке. И контраст портика и цилиндра с куполом разрешается в конечном счете в противопоставлении огромной оболочки, охватывающей полое ядро, и монументально обработанного входа внутрь. Портик Пантеона все-таки только огромный монументальный портал.

Сложность и совершенство наружной композиции Пантеона выступает еще ярче по контрасту с неоформленностью его внутренности. В этом проявилась характерная черта греческого и римского архитектурного мышления, которое только в связи с уже начавшимся процессом феодализации империи вплотную подошло к проблеме замкнутого внутреннего пространства и до конца еще сохраняет общий характер зодчества, направленного в первую очередь на разработку проблемы очеловечения наружной массы. Тем

не менее это не затемняет колоссального сдвига, произведенного архитектором Пантеона и заключающегося в открытии замкнутого внутреннего пространства. Ведь и новые ценности в композиции наружных масс Пантеона, имевшие такое большое значение для более поздней европейской архитектуры, теснейшим образом связаны с образованием внутреннего пространственного ядра, которым обусловлены и цилиндрическая масса, и перекрывающий ее купол, и роскошный передний портик-портал.

Действительно, не только в наружной композиции Пантеона Рим вплотную подошел к тем проблемам, которые потом развивали дальше архитекторы Ренессанса и классицизма. И внутреннее пространственное ядро Пантеона служило впоследствии постоянным предметом изучения и подражания. Оно близко, и по своей форме, и по отделке ограничивающих его масс, к пространственной композиции Ренессанса, но вместе с тем Пантеон не только еще очень далек от языка форм Возрождения, ставшего возможным лишь с развитием буржуазии в недрах европейского феодализма, но он содержит в себе и совершенно противоположные феодализирующие тенденции, которым в позднеримскую эпоху принадлежала будущность. От Пантеона, созданного еще рабовладельческим Римом, идет прямая линия развития к собору Софии в Константинополе, самому грандиозному произведению архитектуры византийской феодальной империи, в которую постепенно превратилась от II до VI века н. э. рабовладельческая Римская империя.

Внутреннее оформление Пантеона (рис. 225) связано со сдвигом в области всей культуры, который по своему значению можно сравнить только с переломом, произведенным греческой культурой по сравнению с деспотическим Востоком. Культура, и в связи с этим и архитектура, вновь теряют свой светский характер, который, казалось бы, так прочно был завоеван греками и римлянами. В Пантеоне внутренняя структура архитектурной формы вновь проникается религиозными идеями и становится на службу религиозному мировоззрению и идеологии мистицизма. Эту черту в Пантеоне можно понять, только если иметь в виду развертывание процесса феодализации Римской империи, лишь первые проблески которого можно наблюдать во II веке, а также общий ход развития архитектуры от Пантеона до Софии. В Пантеоне, внутри его архитектурной формы, с феодализирующей тенденцией борется противоположная ей рационалистическая тенденция, которая стремится прояснить и этим нейтрализовать мистическую эмоциональность архитектурной композиции. В борьбе этих двух тенденций внутри архитектурно-художественной композиции здания находит себе яркое отражение и преломление в специфически

архитектурном плане борьба противоречивых идей и тенденций в римском обществе II века. Религиозно-мистическая тенденция восходит своими истоками к деспотическому Востоку, рационалистическая — к Греции.

Недифференцированное круглое внутреннее пространство, перекрытое куполом (рис. 220), имеет восточное происхождение. Цилиндрическое пространство Пантеона дополнено восемью окружающими его нишами, попеременно полуциркульными и прямоугольными, причем одна из них служит входом. Но, по сравнению с главным пространством, эти ниши настолько незначительны, что они сливаются с кольцом стен, вместе с которыми они противополагаются центральному полому пространству. Это впечатление усиливается колоннадами, отделяющими ниши. Купола были известны в вавилоно-ассирийском зодчестве, в котором форма свода играла очень большую роль. Это связано с кирпичом в качестве материала, что обусловлено недостатком в Месопотамии дерева и камня. На рельефе из Куюнджика (том I) изображены жилые постройки ассирийской деревни. Это — кирпичные хижины, перекрытые яйцевидным куполом, высота которого объясняется стремлением уменьшить его боковой распор, сдерживаемый толстыми стенами квадратной нижней части. На вершине куполов изображены отверстия, дома не имеют окон, а только двери. Верхние отверстия служили для доступа света и воздуха, но они были одновременно, вероятно, и дымоходами. Помещение отверстия на вершине купола имело значение и в смысле безопасности и ограждения внутренности дома от грабежа и нападения. Сходство с куполом Пантеона и с верхним отверстием в нем бросается в глаза. В этой связи вспоминается и этрусско-римский атрий, тоже, вероятно, восточного происхождения. Надо полагать, что форма купола на цилиндрическом основании уже была в ходу в вавилоно-ассирийской архитектуре, где эту форму, может быть, имели погребальные сооружения курганного типа. На Востоке мы еще долго находим тип курганной гробницы, перекрытой той или иной формой купола, как, например, микенские купольные гробницы и керченские курганы. Ко всему этому кругу памятников примыкает и мавзолей Августа, на тесную связь с которым Пантеона указывает наружная композиция последнего. Однако между перечисленными восточными зданиями и Пантеоном существенная разница состоит уже в том, что цилиндрические купольные пространства на Востоке отличаются сравнительно очень небольшими размерами и что в них очень сильно выражен типичный для деспотического Востока пещерный характер внутреннего пространства, пещерный почти в собственном смысле слова, так как

все это — гробничные камеры внутри курганов, искусственных холмов. В Пантеоне впервые в истории мировой архитектуры дано купольное пространство грандиозных размеров. В нем римская архитектура переняла восточный архитектурный тип. Но во II веке Рим был еще рабовладельческим государством, в его идеологии господствовал индивидуализм и рационализм, поэтому главной задачей архитектора Пантеона было — очеловечить восточное пещерное здание. Но в том-то и состоит основная особенность Пантеона, что в эпоху его постройки в Риме уже началось новое массовое религиозно-мистическое течение, диаметрально противоположное основным идеям греческого культурного наследия и связанное с процессом феодализации рабовладельческого Рима. Обе тенденции борются в композиции внутреннего пространства Пантеона, но рационалистическая струя пока что оказывается еще более сильной. К идее замкнутого внутреннего пространства римская архитектура подошла самостоятельно через композицию Колизея. Но другим источником, начиная уже с эпохи Августа (Нимфей в Ниме), было восточно-деспотическое сводчатое здание, которое уже в раннеримской архитектуре подверглось глубокой антропоморфизации. В Пантеоне происходит первое внутреннее сближение римской архитектуры со стилем восточно-деспотической архитектуры. В этом проявился первый признак феодализации римского зодчества, которая, в результате процесса перерождения рабовладельческой империи в феодальную, превратила римскую архитектуру в византийскую.

Очень поучительно сравнить внутреннюю композицию Пантеона со структурой так называемой гробницы Атрея в Микенах (рис. 378), одной из самых выдающихся микенских купольных гробниц, которые по своим формам восходят к вавилоно-ассирийской архитектуре. Гробница Атрея является монументально оформленной внутренностью кургана, к которой, как в керченских курганах, ведет длинный ход, отделенный от нее дверью. Высокий купол сложен из тесаного камня, он имеет яйцевидную форму, как купола на рельефах из Куюнджика, и начинается прямо от земли. Большое количество правильно расположенных отверстий на его внутренней поверхности позволяет заключить, что весь купол был усыпан внутри металлическими розетками, которые были стилизованным изображением звезд. Известно, какую роль звезды и наблюдения над ними играли в вавилонской и ассирийской религии, в связи с чем стоит и постройка ступенчатых башен — зиккуратов (ср. т. I). Очень интересно изображение звезд на куполе монументальной гробницы. Купол гробницы Атрея изображал усеянный звездами небесный свод. Пещерное пространство гробницы Атрея еще и по-другому свя-

зано с пространством природы: оно его изображает, вернее, оно его заменяет. Купол, усеянный розетками, является мистическим символическим изображением небесного свода, как колонны гипостильного зала египетского храма Нового царства изображали священную рощу, а потолок над ними — синее небо. Внутреннее пространство гробницы Атрея построено на основе религиозно-изобразительных символических представлений, и в этом смысле она является типичным произведением восточно-деспотической архитектуры. Пространство погребальной камеры изображает загробный мир, мир мертвого, в котором перекрывающий его, по подобию реального мира, небесный свод истолковывался мистически. Все архитектурные формы гробницы Атрея целиком подчинены этим религиозно-мистическим представлениям. Особенно важно, что масса, охватывающая пространственное ядро, начинаясь с самой земли, поднимается вверх, загибаясь, и единой недифференцированной оболочкой охватывает внутренность. Единство и непрерывность этой оболочки особенно существенны для основного впечатления космической цельности, которая насыщает формы повышенной значительностью. Купол гробницы Атрея — не формально-эстетическое построение, а космический символ. Эта символика и мистицизм получают еще более конденсированный смысл благодаря сильно выраженному пещерному характеру внутреннего пространства, которое становится особенно насыщенным оттого, что зритель видит его окруженным со всех сторон толщей материи, толщей земли, которую он не может измерить, так как он видит только внутреннюю поверхность, и которая кажется ему колоссальной. Очень важна линия пересечения массы оболочки с горизонтальной плоскостью почвы, являющаяся единственной внутренней архитектурной линией и поэтому особенно выделяющаяся. Она образует окружность. Круг почвы, ограничивающая его окружность, оболочка купола — три основных элемента внутренней композиции гробницы. Каждый из них целен, неразложим и содержит символический изобразительный образ, ключ к которому дается розетками — звездами: первичной является форма целого. Круг почвы — земля; окружность — линия горизонта; купол — небесная сфера. Космическая величественность этих форм основана на их недифференцированности и неразложенности, на том, что они не складываются зрителем по частям и кусочкам, а воспринимаются каждая как нечто цельное. Символика усиливается формой круга — замкнутого в себе и вместе с тем бесконечного, который очень часто встречается в религиозно-мистических композициях.

В Пантеоне, несмотря на колоссальные размеры внутреннего пространства, сохранились элементы восточно-деспотического

Рис. 226. Рим. Пантеон

истолкования цилиндрической купольной композиции. Когда зритель попадает внутрь Пантеона (рис. 226), после того как он свыкся и сжился с наполняющими Рим зданиями ренессанса и барокко, он особенно остро воспринимает восточно-деспотическую компоненту Пантеона, выпадающего из ряда произведений новой европейской архитектуры. Когда зритель из залитых светом улиц и площадей города входит внутрь темного Пантеона, то его не только поражает сумрак, окутывающий храм, но и охватывает несколько жуткое ощущение таинственности. Цилиндрическая купольная форма вызывает ассоциации, напоминающие впечатление, производимое гробницей Атрея. Правда, в Пантеоне ряд других элементов архитектурной композиции, восходящих к греческому зодчеству, нейтрализует религиозно-мистическую компоненту, но, несмотря на это, в нем все же очень сильны

восточные черты. Дион Кассий, римский писатель начала III века, говорит, что Пантеон «...так назван потому, что он, построенный куполообразно, похож на небесный свод». Это доказывает, что римляне связывали с куполом Пантеона представление о небесном своде. Религиозно-мистическое впечатление, производимое на зрителя внутренностью Пантеона, основано главным образом на пещерном характере его пространства. Решающим является, что он не имеет окон и что масса изнутри читается как толща неопределенной глубины, кажущаяся огромной. Впечатление толщины и массивности оболочки усиливается огромностью внутреннего пространства и нишами, которые вдаются в массу и этим наглядно показывают толщу ее. Вместе с тем ниши, углубляясь в материю, выражают распространение пространственного ядра во все стороны, борьбу пространства с толщей земли, стремящейся его задавить и поглотить. Пещерность усиливается и круглым отверстием купола, так как получается впечатление, что поверхность земли находится на уровне этого отверстия, через которое свет и воздух проникают в объемистое подземелье. Отсутствие окон, ниши и отверстие купола создают у находящегося внутри Пантеона зрителя впечатление, что он стоит глубоко под землей. Таинственное мистическое впечатление основывается также на освещении при помощи верхнего отверстия в куполе. Косой луч солнечного света, льющегося из опэйона, прорезывает пещерную внутренность в разных направлениях, в зависимости от времени дня, и производит неожиданно странное и несколько жуткое впечатление, контрастируя с темнотой пространства, особенно сгущающейся в нишах.

Нам неизвестны культовые действия, которые происходили в Пантеоне и на которые он был рассчитан. Однако бросается в глаза колоссальная разница между периптером, вплоть до храма Венеры и Ромы в Риме, все же остававшимся господствующей формой культового здания, и Пантеоном: участники культовых действий находились главным образом снаружи периптера и окружали со всех сторон его колоннады, они находились либо на общественных площадях, либо в перистильных двориках и под открытым небом, в то время как Пантеон рассчитан на то, чтобы вместить внутри большое количество молящихся. Внутренность Пантеона вбирает в себя молящихся и уводит их из пространства природы в таинственное пещерное храмовое пространство, которое настраивает зрителей религиозно, увлекая их своей необычайностью и контрастом с открытым и залитым светом пространством природы. Перед нами совершенно новое понимание задач культового здания, противоположное классической греческой концепции и приближающееся к восточно-деспоти-

ческим памятникам — к египетским храмам Нового царства, к индийским пещерным храмам буддийского периода и т. д. Особенно важен сдвиг, произошедший в Пантеоне в понимании основного характера архитектурных форм. Они уже не являются, как в греческой тектонике, самодовлеющими и строящимися на основании самостоятельных эстетических законов, а вновь получают характер изобразительности и символики, что засвидетельствовано и приведенным текстом Диона Кассия. Пантеон был посвящен традиционным божествам, статуи которых помещались внутри в восьми ордерных обрамлениях (эдикулах), приставленных к простенкам между нишами, а также в находящейся против входа главной полуциркульной нише, в которой, несомненно, стояла большая статуя главного римского божества, Юпитера, соответствующего греческому Зевсу. Главная ниша (рис. 225), и по величине несколько большая, чем другие, выделена тем, что она не отделена колоннадой от центрального пространства и завершается не прямым антаблементом, как все боковые ниши, а высокой аркой, как внутреннее обрамление входного пролета. Главная ниша завершена конхой и образует апсиду, подобную апсиде базилики дворца Флавиев на Палатине (рис. 174). По сторонам апсиды Пантеона поставлены две выступающие вперед колонны, и над ними сильно раскрепован антаблемент. Эти две колонны, похожие на колонны форума Нервы (рис. 189), еще сильнее выделяют апсиду. Благодаря выделению с противоположной стороны (рис. 226) прямоугольной ниши, обрамляющей вход, между входом и апсидой образуется прямая ось, пронизывающая купольное пространство и направляющая внимание зрителя к главному божеству — Юпитеру. Апсида в храмах известна уже значительно раньше, например в храме на форуме Августа (рис. 151), в храме Венеры и Ромы в Риме (рис. 218) и других. Статуи божеств стояли в Пантеоне, вероятно, и в больших нижних нишах, и в маленьких нишах наверху. Однако, несмотря на это, казалось бы, столь подчеркнутое в многочисленных статуях богов многобожие, композиция Пантеона (рис. 226) показывает, что уже наметился сдвиг от многобожия к единобожию, который окончательно завершился в христианстве. Контраст между Парфеноном и Пантеоном состоит также в том, что в Парфеноне статуя Афины совершенно господствует внутри, а в Пантеоне статуя Юпитера и ведущая к ней продольная ось составляют только незначительную часть всей архитектурной композиции, в которой доминирует купол, изображающий небесный свод, охватывающий статуи отдельных божеств и объединяющий их, господствует огромное внутреннее пространство, в котором теряются и растворяются отдельные

пластические статуи. Очень важно, что Пантеон был, по-видимому, посвящен семи «планетным» богам (Аполлон, Диана, Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн). В римской идеологии II века возможно отчетливо проследить этот сдвиг, ярко отразившийся в общей концепции Пантеона. Несомненно, что внутренность Пантеона была выражением новых религиозных воззрений и что она была предназначена воздействовать на огромную массу молящихся, которых она вмещала, в смысле нового оформления религиозных чувств. Купол Пантеона отличается еще более ярко выраженным массовым характером, чем своды и арки Колизея. Свод Пантеона единым взмахом охватывает огромную людскую массу. Но совершенно новым в Пантеоне, по сравнению с Колизеем, является тенденция увлечь массы собравшихся мистически-религиозным пафосом.

Когда мы только что рассмотрели внутренность Пантеона с точки зрения ее религиозно-мистической компоненты, которая сближает ее с произведениями деспотического Востока и которая впоследствии развилась до размаха Софии в Константинополе, то мы сознательно заострили одну сторону структуры Пантеона, очень важную для общей динамики развития римской архитектуры. Но в самом Пантеоне гораздо сильнее выражена другая компонента, рационалистическая и индивидуалистическая, которая внутри архитектурной формы Пантеона борется с его религиозным мистицизмом, символикой и изобразительностью и которая в значительной степени овладевает внутренней композицией и перетолковывает ее в духе антропоморфизма и человеческой мерки.

В этом смысле на первом месте нужно поставить расчленение внутреннего пространства Пантеона греко-римским ордером (рис. 225), при помощи которого наглядно проанализирована охватывающая его внутренность масса, к поверхности которой приставлены ордера. В Пантеоне ордер находится на третьей стадии своего развития, когда он служит расчленению массы (см. стр. 237). В еще гораздо большей степени, чем в Нимфее в Ниме, ордера внутри Пантеона разлагают массу и дают принципиально отличную от восточно-деспотической архитектуры рационалистически расчлененную форму. В отличие от цельной космической оболочки гробницы Атрея ордера расчленяют оболочку Пантеона на две зоны: стены и покрытие. Нижняя полоса охарактеризована как стена структивными пилястрами и квадрами кладки между ними, колоннами и антаблементами; верхняя полоса непрерывно целиком заполнена прямоугольными касетами, которые с плоских потолков греческих храмов перенесены в Риме на своды. Касеты имеются, например, всегда на каменных

потолках наружных обходов периптеров (рис. 33) и составляют типичную особенность плоского потолка, с чем связаны также и ассоциации из области деревянных форм, так как каменные касеты очень живо вызывают воспоминание о деревянных касетах. Перенесение формы касет на внутреннюю поверхность свода и купола вызвано желанием охарактеризовать свод как покрытие, приравнять его в этом смысле к плоскому потолку и этим противопоставить его стене. Кроме этого, нижняя полоса стен в Пантеоне стоит совершенно вертикально, изгиб свода начинается только над антаблементом, завершающим всю нижнюю полосу. В Пантеоне касеты сужаются кверху, что было единственной возможностью сохранить и последовательно провести, при купольной форме, правильные вертикальные ряды касет. Опэйон обрамлен декоративным кольцом, которое завершает композицию касет и создает общее впечатление, отдаленно напоминающее деревянную решетку — трельяж с отверстием посередине поверх легкой беседки. Касеты Пантеона имеют огромное значение для акустики здания: они уничтожают эхо и звуковые эффекты, неизбежно получающиеся при купольном покрытии и криволинейных очертаниях стен. Однако объяснить их только этим совершенно невозможно, так как в пределах решения акустической задачи открывались самые различные возможности оформления внутренней поверхности купола, из которых выбрана одна по причинам чисто идеологического порядка. Структура Пантеона, состоящая из недифференцированной массы, охватывающей его пространственное ядро (восточно-деспотическое пещерное восприятие), и приставленного к этой массе членения, ее анализирующего (рационалистическая компонента рабовладельческой идеологии), находит себе соответствие и в технически конструктивной основе Пантеона. Его материальные части состоят из сплошной бетонной оболочки, к которой внутри прикреплен сравнительно тонкий слой мраморной облицовки.

Стена (рис. 227), в свою очередь, делится на две горизонтальные полосы — широкую нижнюю и узкую верхнюю. Нижняя полоса господствует над верхней благодаря своей высоте, но главным образом благодаря тому, что ее высота определяется колоннами ордера — главным архитектурным мотивом всего внутреннего расчленения. Связующими звеньями являются две арки — над апсидой и над нишей входа, — которые, завершая собой пролеты нижней полосы стены, сильно вдаются в верхнюю полосу, достигая приблизительно трех четвертей ее высоты. Верхняя полоса трактована как добавление к нижней, как аттик, целиком от нее зависящий. Это подчеркивается также расчленением аттика маленькими тонкими и часто посаженными пилястрами, которые не сохрани-

лись, но известны по старым рисункам (рис. 226). В нижней части стены (рис. 227) господствует большой ордер колонн и пилястр. Смысл всего расчленения состоит в выделении большого нижнего ордера как главного и в подчинении ему всего остального. Аттик — только добавление к нему, а купол подчинен стене, как покрытие, которое на нее опирается. Целое напоминает наружную структуру Пантеона. Зритель мысленно сливается с колоннами и пилястрами большого ордера и при помощи их овладевает всей внутренностью здания, включая и купол. Имеется ряд связующих переходных звеньев между отдельными главными композиционными вехами: фигурой зрителя, большим ордером, куполом. Между зрителем и большими колоннами и пилястрами помещены в качестве промежуточных форм эдикулы со статуями (рис. 227). Их ордера и особенно колонны значительно меньше больших колонн и больше приближаются по своим размерам к росту реального человека. Зритель сперва останавливает свой глаз на эдикулах, причем он видит человеческие фигуры, вставленные в них, которые облегчают ему мысленное слияние со стволами колонн эдикул. Через них он переходит к большим пилястрам, образующим рамы вокруг эдикул, и дальше — к колоннам и всему господствующему внутри Пантеона ордеру. В свою очередь, переход от большого ордера к куполу облегчается, как промежуточными звеньями, арками апсиды и входа, за которыми находится в одном случае полуцилиндрический свод, в другом — конха. Конха (рис. 225) не только вдается в аттик, вместе с колоннами образуя композицию, по своему масштабу превосходящую нижний ордер и относящуюся уже к обеим полосам стены, взятым вместе. Структура апсиды с конхой составляет переход от плоскостной ленты стены к гигантской трехмерной форме купола. При помощи системы последовательных ступеней, в которых главную роль играет большой ордер нижней полосы стены, разбивается космическая нерасчлененность оболочки восточного купольного здания, которое разлагается на большое число самостоятельных частей, взаимно соподчиненных, так что в целом образуется логично продуманная и ясная система, обращающаяся к рациональным способностям человека. Кроме того, эти последовательные ступени открывают зрителю возможность мысленно слиться сперва с колоннами и пилястрами большого ордера, а через него с целым внутренним пространством, охваченным куполом, и воспринять это пространство как оболочку вокруг грандиозной воображаемой человекоподобной фигуры, с которой зритель себя отождествляет. От этого зритель сам вырастает и монументализируется. На такое восприятие наводят также и последовательно увеличивающиеся статуарные человеческие фигуры: самые маленькие — в нишах верхнего ряда, зна-

Рис. 227. Рим. Пантеон

чительно более крупные — в эдикулах, наконец, еще гораздо более крупная фигура Юпитера — в апсиде под конхой. Особенно конха, в которой в маленьком виде дано разрезанное по вертикали пополам внутреннее цилиндрическое купольное пространство Пантеона, наталкивает зрителя своим охватом цилиндрическими

и сферообразными формами человеческой фигуры на то, чтобы и под куполом представить себе гигантскую, охватываемую им фигуру монументализированного человека. В куполе Пантеона еще в гораздо более грандиозном виде выражены те два значения римских арочных и сводчатых перекрытий, с которыми мы уже столкнулись на примере Колизея. Кривая купола Пантеона имеет массовый характер и охватывает единым взмахом полусферы огромную массу людей, находящихся внутри здания. И вместе с тем из этих масс вырастает и над ними господствует образ монументализированного человека. И внутри Пантеон кажется меньше, чем он есть на самом деле, потому что и внутри кажущиеся размеры его определяются человеческой шкалой размеров греко-римского ордера.

Для определения размеров здания при непосредственном созерцании важную роль играет сопоставление видимых зрителем фигур людей с архитектурными формами (рис. 226). Но Пантеон рассчитан главным образом на то, чтобы восприниматься наполненным массою молящихся, когда зритель, составляя часть толпы, поставлен в такие условия, при которых он не в состоянии видеть отдельные человеческие фигуры рядом с архитектурными формами и их между собой зрительно сравнивать. Зритель чувствует себя частью всей людской массы, воспринимаемой им как единая коллективная индивидуальность. С ней он и соотносит колонны и купол; исходя из нее, он строит монументализированную индивидуальность, охватываемую, как футляром, цилиндром и куполом. Только когда Пантеон наполнен большой массой людей, по-настоящему оживают и делаются понятными его архитектурные формы. Только тогда ярко встает образ специфически римского антропоморфизма больших человеческих масс, выдвигающих своего героя.

Внутреннее пространство Пантеона (рис. 225 и 226) имеет сильно выраженный осязательный характер. Впечатление, производимое им, невозможно передать на фотографии, потому что основа композиции состоит не в том, чтобы *перед* зрителем сгруппировать элементы архитектурной композиции так, чтобы зритель перед собой *видел* привлекательную *картину* (зрительное пространство, особенно развитое в европейском барокко XVII века), а в том, чтобы *вокруг* зрителя расположить массивную оболочку, которая окружала бы его со всех сторон, как расширенная одежда. Зритель может видеть в каждый отдельный момент только часть окружающей его оболочки. Он останавливается под куполом и стоит на одном месте, воспринимая его как главную точку во всем внутреннем пространстве. Он вращается вокруг своей оси, чтобы последовательно увидеть ряд совершенно одинаковых частичных видов

оболочки, которые все складываются в его представлении в единую форму, охватывающую человека. Восприятие этой оболочки не есть зрительное переживание, так же как, например, восприятие человеком надетого на него пиджака. Зрителю внутри Пантеона даже не нужно вращаться вокруг своей оси и обязательно просмотреть всю оболочку: ему достаточно увидеть часть ее, чтобы понять, что она вся одинакова и замыкается вокруг него однородным кольцом. Это относится в особенности к коллективному зрителю, к наполнявшей здание людской массе. Пространственный образ Пантеона воспринимается главным образом осязательным, мускульным ощущением. Контраст видимых маленьких людей и больших архитектурных форм не так бросается в глаза также и потому, что зритель, в зависимости от основной установки архитектора, придает зрительному моменту только подсобное значение.

Другим средством нейтрализовать восточно-деспотический пещерный и религиозно-мистический характер основной формы внутреннего пространства Пантеона являются те простые и наглядные числовые отношения, на которых базируется его система соизмеримых пропорций, вносящая в композицию большую ясность и сильно выраженный рационалистический момент. Ширина внутреннего пространства Пантеона (около 43 м) равна его высоте, так что все оно вписывается в правильный куб (рис. 228); в цилиндр стен можно вписать полусферу, которая дополнит до полной сферы полусферу купола. (В разрезе внутреннее пространство Пантеона вписывается в квадрат, а в него, в свою очередь, вписывается круг.) Граница между стенами и куполом проходит на половине высоты всего здания, так что высота купола равна высоте стен. Все эти большие соотношения, по которым построены основные членения внутри Пантеона, определяют собой главные композиционные линии и очень важны для непосредственного впечатления. Они основаны на квадрате и на сопоставлении одинаковых отрезков, которые дифференцированы по своей обработке, но равны друг другу по размерам. Квадрат типичен для римской архитектуры, и в Пантеоне он является выражением той же механистичности, которой обусловлено, например, сопоставление в наружной композиции Колизея и многих других зданий большого количества совершенно одинаковых друг другу римских арочных ячеек. Форму квадрата, которая зрительно сильно отличается от золотого сечения, определявшего собой основные членения классического периптера, и особенно Парфенона, находим и в ряде более мелких делений в стенах внутри Пантеона. Однако для его внутренней отделки наряду с квадратом очень большую роль продолжает играть и золотое сечение. Так, например, отношение вер-

хней полосы стены к нижней, пропорции прямоугольных очертаний больших ниш и пролетов между ними и многих других форм основаны на золотом сечении. Все эти соотношения, среди которых первое место занимает квадрат, второе — золотое сечение, вносят сильную ноту рационализма в композицию внутренности Пантеона, проясняя ее и подчиняя человеку и его разуму.

Космический характер форм Пантеона и религиозно-мистическое содержание его композиции разбиваются также ясностью членения архитектурных поверхностей, разделенных на множество замкнутых самостоятельных кусков. Складывая их друг с другом, как арочные ячейки Колизея, зритель получает более крупные формы, отчитывая их по элементам, на которые они разложены. Так, поля стен в обеих полосах (рис. 225) разбиты на отдельные различно ориентированные прямоугольники и круги, которые образуют взаимно подчиненные группы, охваченные и объединенные тектоническим членением. Более крупные прямоугольники образованы пилястрами и антаблементами. Все эти формы очень свободно расположены рядом друг с другом и поэтому ясно друг от друга отделяются. Зритель легко ориентируется в рисунке расчленения стены и воспринимает отдельные геометрические фигуры, из которых он состоит, одну за другой. Благодаря этому цельное кольцо поверхности массы, охватывающей пространственное ядро, теряет свой недифференцированный, космический характер, который мы наблюдаем в гробнице Атрея, и превращается в сумму отдельных небольших геометрических фигур. Особенно характерны горизонтальные ряды, составленные из совершенно одинаковых форм: квадров облицовки, больших прямоугольников нижней полосы стены, пилястр верхней ее полосы.

В пределах этих рядов одинаковых форм образованы группы. Внизу каждая ниша состоит из группы двух колонн, обрамленных двумя пилястрами, а каждый простенок — из эдикулы, обрамленной двумя пилястрами. Каждая пилястра одновременно относится и к группе простенка, и к группе смежной ниши. Наверху (рис. 226) между каждыми четырьмя маленькими пилястрами помещено обрамление ниши, так что занимаемое нишей поле больше других. Поэтому образуются группы трех одинаковых пустых простенков, отделенных друг от друга нишами со статуями. Но тот же ряд (ср. рис. 222) читается еще и иначе, как ряд групп, составленных из центрального, более широкого простенка с нишей, по сторонам которого помещено по узкому пустому простенку, причем между каждыми двумя такими трехдольными группами имеется пустой маленький простенок в качестве промежуточного и связующего звена. Благодаря тому, что над каждой нишей и над каждым простенком нижней полосы помещена ниша верхней по-

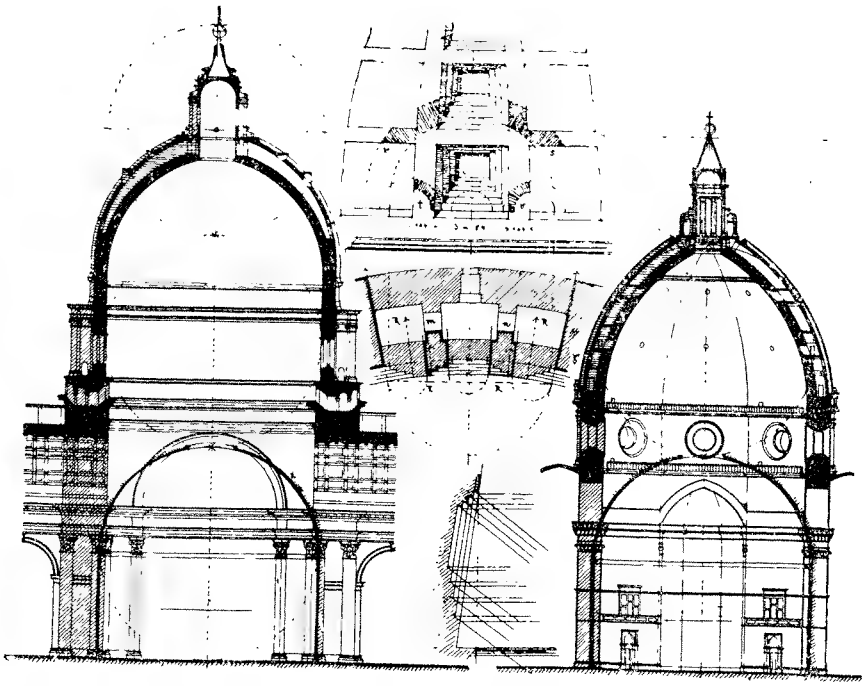


Рис. 228. Сравнительная таблица размеров Пантеона и наиболее крупных зданий Ренессанса. *Слева* — Пантеон, вписанный в собор Петра в Риме; *справа* — Пантеон, вписанный в собор во Флоренции. Схема Дурма

лосы, группы нижнего ряда связываются с группами верхнего ряда в общий ритм. Для Пантеона характерно, что в полосе стен чередуются друг с другом декоративные группы совершенно одинаковой формы, так что вокруг всей внутренности Пантеона равномерно тянется полоса одинаковых форм, подобных бесконечному повторению одного и того же мотива в орнаменте. И только в апсиде и в нише входа, которые сами тоже вплетены в эту орнаментальную полосу, намечается субординация одних частей другими: арочные пролеты апсиды и входа составляют центры, которые подчиняют себе две соседних ниши, образуя с ними тройные группы, аналогичные тройным группам верхней полосы стены. Вся лента внутренней стены распадается таким образом на две тройные группы — вокруг ниши апсиды и вокруг ниши входа, — между которыми с каждой стороны оставшаяся ниша играет такую же промежуточную роль, как гладкие простенки между тройными группами с нишами посередине в верхней полосе стены. Ниши входа и апсиды и с этой точки зрения тоже переводят к объединяющему стены куполу. Вся внутренняя полоса стены (рис. 225) точ-

но разложена на атомы, на отдельные небольшие неделимые формы, которые составляют, сгруппированные друг с другом, полосу стены.

Рассматривая обработку стены, зритель сам проделывает весь ход мысли архитектора, разлагая стену на ее составные элементы и вновь слагая ее из них.

Особенно характерно, что купол, который был на деспотическом Востоке недифференцированной космической полусферой, символически изображавшей небесный свод, в Пантеоне разлагается на отдельные квадратики касет, сумма которых образует купол (рис. 225). Зритель отчитывает купол по касетам, разлагая полусферу на множество квадратиков, сделанных рукой человека и носящих в своей форме отпечаток своего происхождения, и потом складывая ее из них. Касеты купола особенно важны в смысле рационального овладения формой полусферы. Именно при помощи касет наглядно показывается, что полусфера является не больше как суммой квадратиков, благодаря чему подрывается и символика и изобразительность купола и, главным образом, его религиозно-мистическое истолкование. Уменьшение касет радиальными рядами замыкает пространственную форму, постепенно сводя ее к кольцу опэйона и продолжая субординирование одних форм другими, которое мы наблюдаем в композиции полосы стены.

Такое же членение на кусочки проведено и в оформлении пола (рис. 221 и 225). В гробнице Атрея окружность пересечения массы и почвы и круг пола были космическими и недифференцированными формами. В Пантеоне круг пола разбит на большое число совершенно одинаковых квадратов, в которые попеременно вписаны то квадраты меньшего размера, то круги, так что образуется рисунок шахматной доски. Главный акцент с обрамляющей пол окружности переносится на внутреннее членение плоскости пола, который, как и купол, складывается из суммирования отдельных квадратиков. Если бы эти квадраты были совершенно одинаковы, то обусловленное величиной здания огромное количество совершенно сходных друг с другом небольших квадратов производило бы путаное и неясное впечатление, от которого рябило бы в глазах. Благодаря чередованию в шахматном порядке квадратов и кругов получается, несмотря на огромную площадь пола, ясное расчленение, так как квадраты пола образуют группы, которые, смотря по установке глаза, можно отчитывать двояким образом: то принимая за центр крестообразной группировки круг (косой крест из кругов, пересеченный прямым крестом из квадратов), то квадрат (косой крест из квадратов, пересеченный прямым крестом из кругов). Вместе с тем в расчленении пола дан так на-

зываемый в орнаменте бесконечный раппорт, когда повторяются одни и те же орнаментальные мотивы, благодаря чему композиция может быть бесконечно продолжена во все стороны и в целом не имеет в себе никаких элементов централизации, которые в данном случае соответствовали бы обрамляющей весь пол окружности. Последняя как попало перерезает отдельные фигуры пола. Этим подчеркивается случайность пересечения стены и пола и еще больше уничтожается цельность формы круга пола, которая, с одной стороны, состоит из суммы квадратов, а с другой — является не более как пассивным следствием расположения стен. Роскошная обработка стен ордерами, совершенно отсутствующая в гробнице Атрея, отвлекает внимание от окружности пересечения стен с полом и ставит главный акцент на самой стене.

Всем этим строго продуманным и ясным расчленением внутренних стен Пантеона архитектор вносит человеческий масштаб и простые соотношения в его композицию, наглядно анализируя архитектурную форму на основе принципов тектоники и складывания ее на глазах у зрителя из отдельных элементов, на которые она разложена. Архитектурный анализ удается архитектору, но все же не до конца. Само цилиндрическое пространство Пантеона остается нерасчлененным. Колоссальность внутреннего пространства Пантеона является главной причиной впечатления, что архитектор не владеет пространственным ядром, которое ускользает от тектонического членения, стремящегося его сковать и оформить. Внутреннее пространство, взятое в целом, так велико, что оно господствует над колоннами и пилястрами большого ордера, в последнем счете все же несоизмеримого с подкупольным пространством. От этого вновь выступает таинственный пещерный характер храма, его религиозно-мистическая компонента (рис. 226). Зритель переходит от одного восприятия к другому; обе компоненты — религиозно-мистическая и рационалистическая — тесно переплетаются и постоянно борются между собой; пещерное ядро Пантеона остается не до конца преодоленным.

Adler F. Das Pantheon zu Rom. Berlin, 1871; *Schöner R.* Das römische Pantheon (Allgemeine Zeitung, № 320). Berlin, 1883; *Beltrami, Hülsen.* IV Jahresbericht über neue Funde und Forschungen zur Topographie der Stadt Rom. Rom, 1894; *Dell* (Zeitschrift für bildende Kunst, IV), 1893; *Armanini P.* Il Pantheon. Milano, 1898; *Colini A., Gismondi J.* Contributi allo studio del Pantheon. La parete frontale dell' avancoppo e la data del portico (Bulletino della Commissione archeologica comunale, 54); *Isabelle M.* Les édifices circulaires et les dômes. Paris, 1843, 1845. Ср. *Altmann.* Die italischen Rundbauten, 1906; *Normand Ch.* Essai sur l'existence d'une architecture métallique antique ou rôle du métal dans les constructions antiques (Encyclopédie d'arch.), 1883; *Thiersch F.* Die Tholos des Atreus zu Mykenai (Athenische Mitteilungen); *Wace A.* The date of the Treasury of Atreus (Journal of Hellenic Studies, 46); *Lemonnier H.* Le Panthéon de Rome à l'Académie d'architecture (XVII XVIII siècle) (Revue archéologique, V 19).

Мавзолей Адриана

Адриан построил себе гигантский мавзолей, который значительно превосходит по своей величине мавзолей Августа и который даже теперь, полуразрушенный и совершенно искаженный (он был перестроен в Средние века в крепость, а в эпоху Ренессанса обращен в укрепленный замок, служивший дворцом папам), производит своим основным массивом, относящимся к эпохе Адриана, большое впечатление. Реконструкции мавзолея Адриана (рис. 229) очень спорны и ненадежны. Стоит он на берегу Тибра, противоположном главной части города, к нему вел каменный мост, перекинутый римлянами через Тибр. От египетских пирамид через Галикарнасский мавзолей идет прямая линия развития к мавзолею Августа и мавзолею Адриана, причем даже последний, со своей шириной около 80 м, далек по размерам от пирамиды Хеопса, сторона которой равняется около 233 м. Сохранившиеся на монетах изображения мавзолея Адриана дают мало для наглядного представления об его наружной композиции. На квадратном постаменте высотой в 13 м помещался высокий круглый барабан, обработанный пилястрами, а над ним конусообразное построение (восходящее через мавзолей Августа и Галикарнасский мавзолей к египетской пирамиде), сходившееся к венчающей памятник статуе императора на колеснице. Мавзолей закончен только в 139 году императором Антонином Пием, в нем похоронены все римские императоры от Адриана до Каракаллы (217 г.). Мавзолей Адриана не мог производить того подавляюще-гигантского впечатления, на которое он рассчитан, по тем же причинам, что и Галикарнасский мавзолей (см. стр. 145).

Rodocanachi. Le château Saint-Ange. Paris, 1909; *Bergatti M.* Il Maussoleo d'Adriano. Roma, 1929; *Pierce S.* The Mausoleum of Hadrian and the Pons Aelius (Journal of Roman Studies, 15).

Большой храм в Баальбеке

Антонин Пий (138—161 гг.) и Каракалла (211—217 гг.) закончили величественную группу Большого храма Солнца в Баальбеке в Сирии, хорошо изученную и убедительно реконструированную (рис. 230 и 231; рядом стоит маленький круглый храмик, один из самых типичных представителей римского барокко, — ср. рис. 193 и 194). Большой храм в Баальбеке связан с новым подъемом религиозного мистицизма, которому в столице обязан своим возникновением Пантеон. Для суждения о столичной архитектуре важно, что мы обладаем в Баальбеке — в дальней

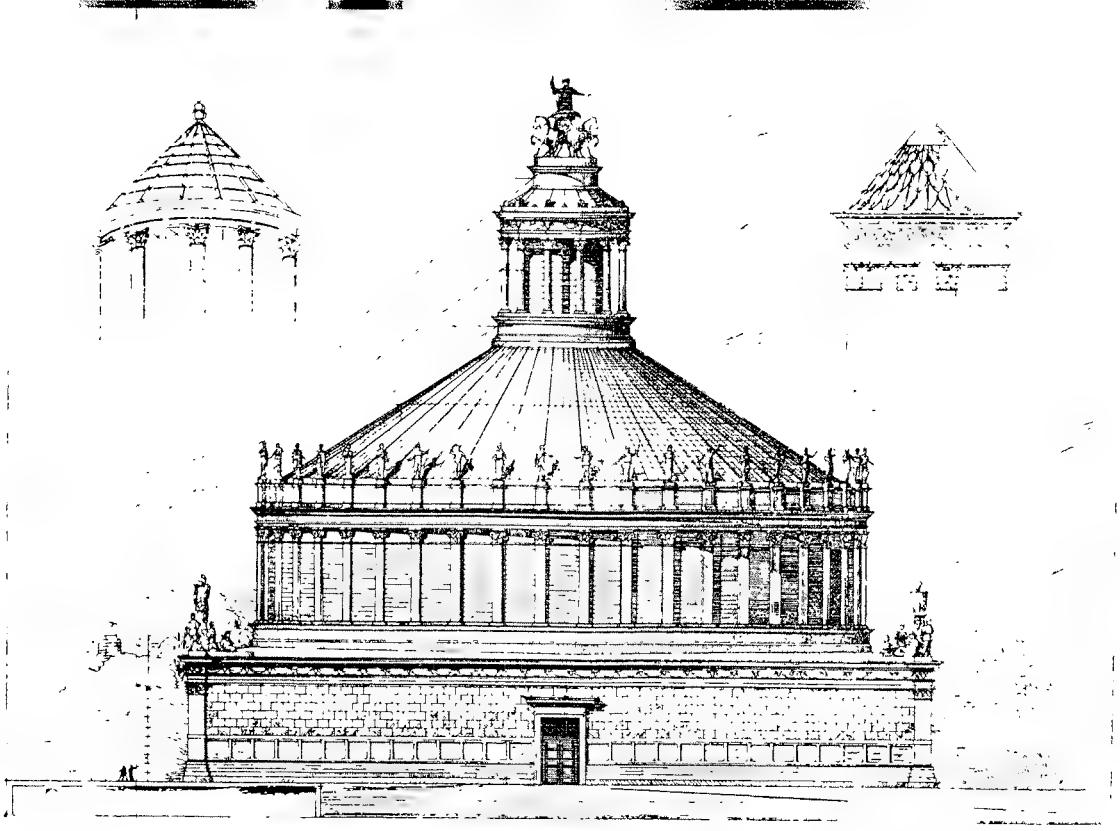


Рис. 229. Реконструкция мавзолея Адриана в Риме

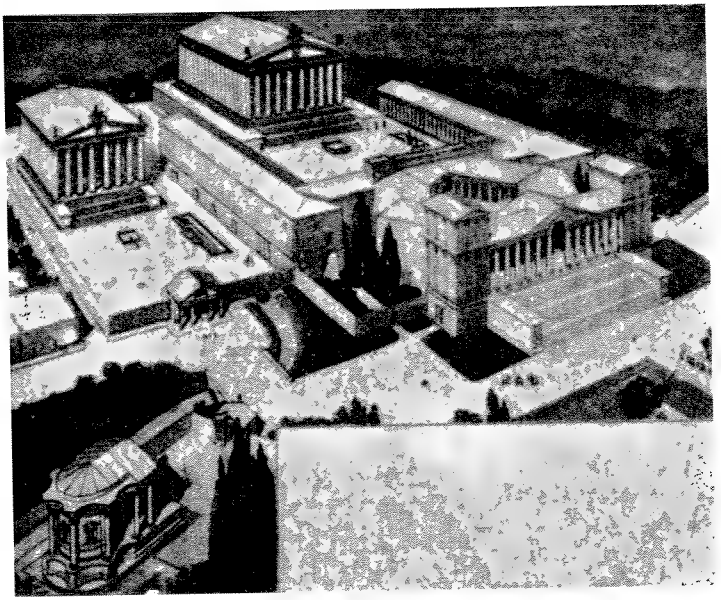


Рис. 230. Баальбек. Реконструкция Большого храма. Слева на переднем плане круглый храмик, изображенный на рис. 193 и 194

восточной римской провинции, в непосредственном соседстве с восточно-деспотическими государствами, откуда исходили мистические учения, наводнявшие Рим, — первоклассную храмовую группу, которая позволяет сделать вывод о взаимоотношении архитектуры восточных римских провинций и столицы.

Эллинистические источники группы Большого храма в Баальбеке ясны: портики на колоннах, с трех сторон окружающие двор перед храмом, восходят к перистилю. Но полного перистиля нет, и портики имеются только с трех сторон двора. Одна из узких сторон храма заменяет четвертый перистильный портик. Четвертая сторона перистиля оставлена без портика, потому что архитектор хотел дать двор перистильного типа перед храмом и вместе с тем сохранить замкнутый периптер, который не сливается с портиками двора, а только к ним приставлен. Вся композиция пронизана глубинной осью, ведущей к главной входной стороне храма. Ось сильно подчеркивается величественным и монументальным входом во двор, оформленным в виде шестигранного дворика, окруженного портиками. На шестигранный дворик ведет глубокий передний портик, зажатый между двумя башнями; к портику поднимается широкая и высокая монументальная лестница.

В Большом храме в Баальбеке элементы римской архитектуры состоят не только в ордерах и деталях, но и в экседрах, окру-

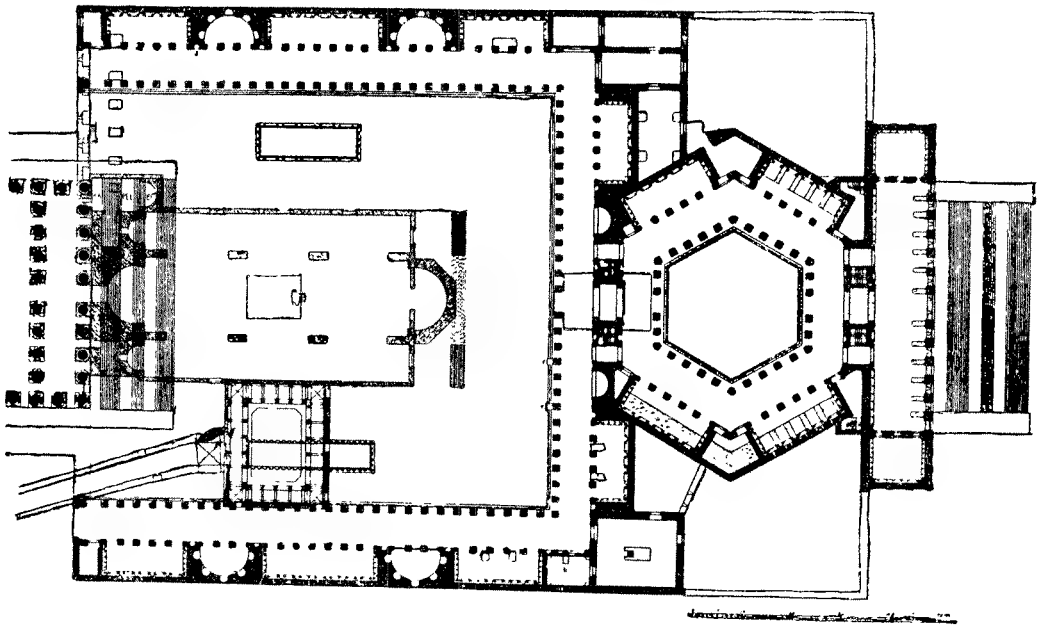


Рис. 231. Баальбек. Двор Большого храма

жающих центральный двор, и в композиции целого, в котором, как в Piazza d'Oro виллы Адриана около Рима, главные помещения сдвинуты на одну сторону перистиля, а с другой, противоположной, стороны расположен монументальный вход, который имеет самостоятельные внутренние пространства. Но по общему характеру архитектурных форм Большой храм в Баальбеке совершенно отличается от римской архитектуры в том отношении, что он в своем внешнем виде целиком основывается на классических и эллинистических греческих формах. Вся архитектура храма в Баальбеке построена на прямых линиях, на выделении классического периптера, на совмещении его с эллинистическими портиками, которые ему подчинены. И только в некоторых сравнительно незначительных местах заметны следы римских криволинейных арочных и сводчатых форм, которые в общей композиции группы играют совершенно подчиненную роль. Особенно любопытен шестигранный дворик входа. Он навеян римскими ансамблями типа Piazza d'Oro виллы Адриана (рис. 212). Но купольное перекрытие роскошного римского вестибюля переведено на язык эллинистических портиков, так что сводчатое помещение превращено в открытый дворик, составляющий часть пространства природы.

Композиция двух глухих башен по сторонам открытого портика позднее переходит в христианские церкви Сирии и оттуда в романские церкви Западной Европы.

Архитектура восточных римских провинций, очень хорошо представленная одним из самых больших и роскошных своих памятников — Большим храмом в Баальбеке, не отличается передовым и прогрессивным характером, по сравнению с зодчеством столицы. Наоборот, она явно консервативна, держится старых форм, давно преодоленных в архитектурных кругах самого Рима, и совершенно не участвует в создании нового архитектурного стиля и сводчатых внутренних пространств. Доходящие до нее элементы нового столичного архитектурного стиля архитектура римских восточных провинций переводит обратно на устаревший уже в это время язык эллинистической и даже классической архитектуры.

Weigand E. Baalbeck und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwickelung und Differenzierung (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 29), 1914; Baalbeck, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1898—1905, herausgegeben von *Th. Wiegand* I—III. Berlin—Leipzig, 1921—1925; *Weigand E.* Baalbeck, Datierung und kunstwissenschaftliche Stellung der Bauten (Jahrbuch für Kunstwissenschaft, II), 1924. Ср. пропилеи большого храма Бела в Пальмире 174 г. н. э. с аркой над средним интерколумнием — American Journal of Archaeology, 1915, стр. 274 сл.; *Wiegand Th.* Palmyra. Ergebnisse der Expeditionen von 1902 und 1907. I, II. Berlin, 1932. Ср. *Tiersch H.* Zu den Tempeln und zur Basilika von Baalbeck (Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften), 1925.

Термы в Риме

До сих пор мы не сталкивались еще с замечательным архитектурным типом римского зодчества — термами, монументальными и грандиозными банями, потому что более ранние термы Рима сохранились очень плохо, а также потому, что наиболее грандиозные термы, сохранившиеся лучше всего, построены императором Каракаллой (212—217 гг.). Термы представляют собой воплощение греко-римского идеала всесторонне развитой личности. В них залы для мытья, являющиеся центральным ядром, соединяются с помещениями для гимнастических упражнений и для упражнений умственных. Римские бани вобрали в себя греческий гимнасий. Кроме того, к ним присоединены залы, дворы с зеленью и открытые экседры, предназначенные для занятий науками и искусствами, для философских дискуссий, для обсуждения различных научных вопросов, для упражнений в красноречии, для чтения поэтами в кругу интересующихся своих сочинений, для демонстраций новых произведений живописи и скульптуры и т. д. Гигантские термы, на которые правительство тратило колоссальные деньги, входили очень существенной составной частью в систему хлеба и зрелищ, даваемых столичному населению, к которым относятся еще театры, амфитеатры, цирки и т. д. В римской архитектуре был создан в связи с этим также и совершенно новый архитектурный тип терм, отличный от эллинистического типа перистильных терм (например, в Помпеях — ср. рис. 101). Уже термы Траяна (рис. 232) дают симметрическую группировку главных помещений и окружают их огромным двором-садом, обрамленным стеной с примыкающими к ней залами и экседрами, открытыми внутрь двора. В термах Траяна в центральном блоке главных залов еще имеется большой перистиль — отзвук эллинистической композиции бань, но этот перистиль совершенно

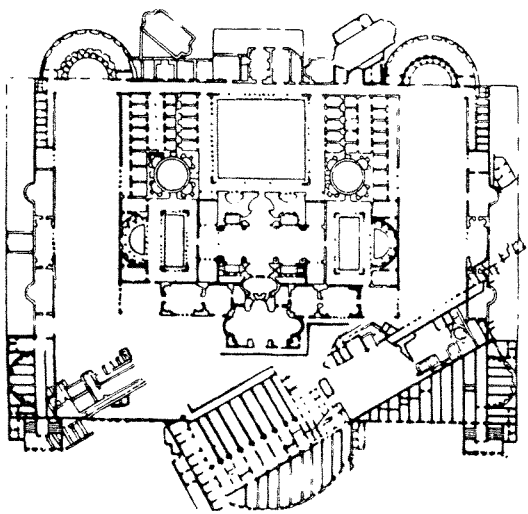


Рис. 232. Рим. Термы Траяна

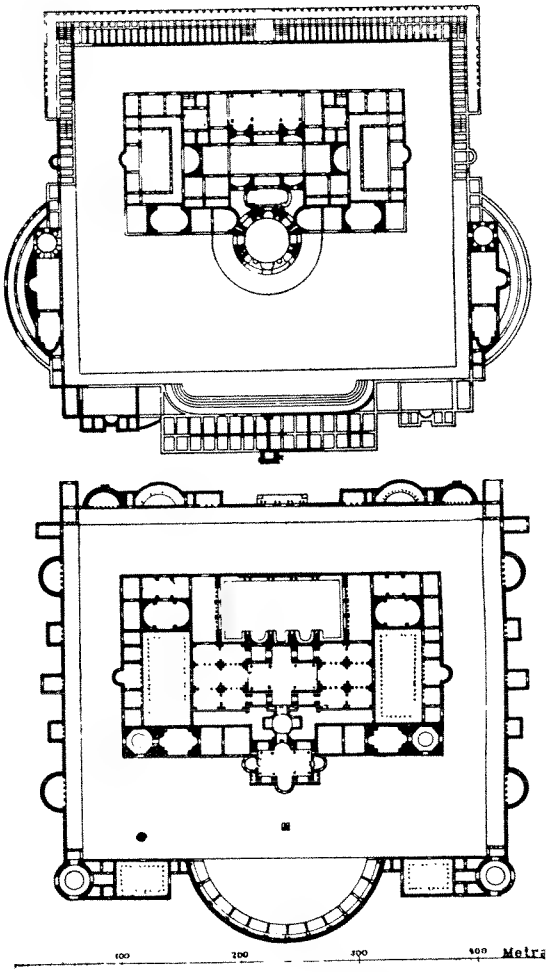


Рис. 233. Рим. Термы Каракаллы (*наверху*) и термы Диоклетиана (*внизу*)

исчезает в термах Каракаллы (рис. 233) и очень близких к ним по архитектурной композиции более поздних термах Диоклетиана (284—305 гг.; рис. 234). В Риме функционировало огромное количество более мелких терм; всего насчитывают их до восьмисот, но наиболее роскошными были построенные императорами. К ним относятся термы Нерона 64 года, Веспасиана 68 года, Тита 75 года, Траяна 110 года, Адриана 120 года, Коммода 188 года, Каракаллы 217 года, Александра Севера 230 года, Аврелиана 272 года, Диоклетиана 295 года, Константина 324 года, — боль-

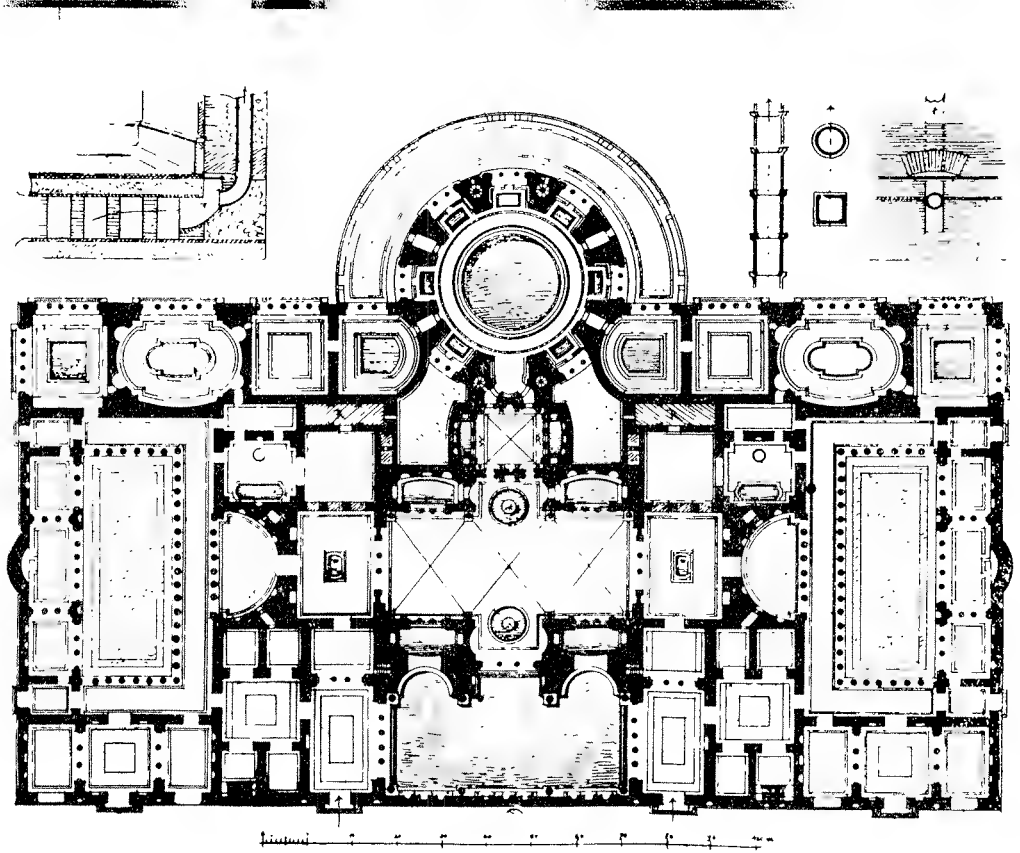


Рис. 234. Рим. Средний блок терм Каракаллы

шинство которых совершенно не сохранилось и известно только по названию и упоминанию в литературе. Но термы Каракаллы, с их общей площадью около 400×400 м и площадью центрального комплекса залов около 150×250 м, по-видимому, больше предыдущих; их превосходят термы Диоклетиана по площади главного здания около 200×300 м (длинный фасад ленинградского Адмиралтейства в сторону города составляет около 350 м). В каждом провинциальном городе были одни или несколько терм, смотря по величине и значению города. Из них особенно хорошо сохранились и изучены большие термы в Трире (Германия).

О римских термах лучше всего составить себе представление по термам Каракаллы в Риме, в которых архитектурный тип нашел себе самое законченное и совершенное выражение. Центральная группа залов (рис. 234) составляет самостоятельный архитектурный блок, окруженный огромным двором-садом. В этой композиции, которая наметилась уже в термах Траяна (в которых, однако, блок залов одной из своих длинных сторон еще сливается с длинной стороной стены, ограничивающей двор), мы имеем типичную для римского сводчатого стиля схему, противоположную перистилю. В перистиле двор является главным, и он со всех сторон окружен помещениями, которые развивают свое внутреннее пространство из центрального двора. В общей композиции терм Каракаллы главным является массивный блок, заключающий в себе группу замкнутых внутренних пространств, и этот блок окружен двором, который сам опоясан совершенно незначительными по сравнению с центральным блоком помещениями (рис. 235; ср. рис. 168). Внутри самого центрального блока залов имеются два маленьких перистиля. Но характерно, что их два и что они симметрично расположены по сторонам блока, в то время как центральную ось образуют три главных помещения для мытья, из которых особенно важен большой средний зал, являющийся центром всего блока. Главные входы в банные помещения расположены с двух сторон трех центральных залов, каждый из этих входов ведет в переднюю (vestibulum) и примыкающие к ней помещения для раздевания (apodyterium). Оттуда посетитель шел в главный центральный зал, который, по-видимому, был тепидариумом (tepidarium), т. е. помещением, в котором потели, мылись и натирались благовониями. Из центрального зала посетители шли в примыкающий круглый зал, перекрытый куполом, с бассейном, наполненным теплой водой. Это кальдарий (caldarium), в котором принимали теплую ванну. Оттуда шли обратно через центральный зал в третье помещение центрального ряда — открытый бассейн с холодной водой, фригидарий (frigidarium). Около главных залов расположены поме-

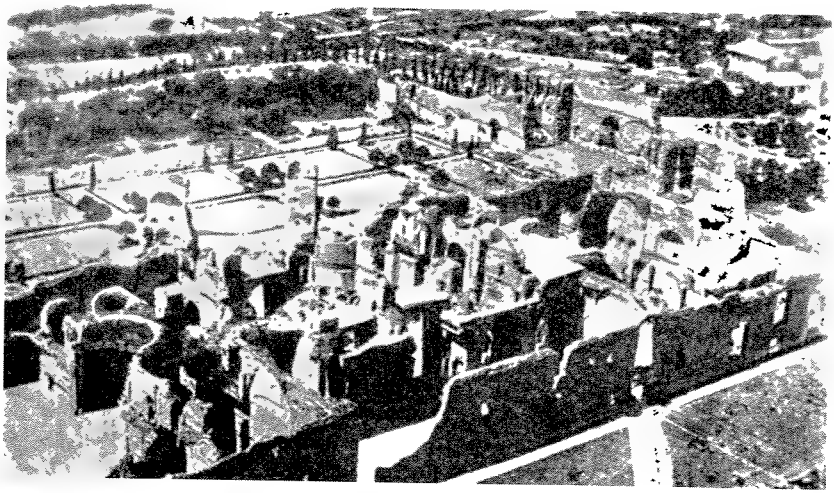


Рис. 235. Рим. Термы Каракаллы

щения с топкой. С каждой стороны к этой центральной осевой группе трех главных банных помещений — тепидария, кальдария и фригидария — примыкает по большому перистильному двору, вокруг которого группируются комплексы помещений для гимнастических упражнений, восходящих к эллинистическому гимнасию. В эти палестры ведут снаружи отдельные ходы: по два боковых входа в каждую, соответствующие портикам перистилей и предназначенные, очевидно, для зрителей, и главный вход в каждую палестру с главной входной стороны, который ведет в вестибюль. Кроме того, палестры связаны и с аподитериями и окружены самостоятельными маленькими банными помещениями — тепидариями и фригидариями. Весь центральный корпус придвинут ближе к одной из сторон двора (рис. 233), в которой расположен в середине главный вход; против него находятся главные входы в банные помещения и палестры. На другой длинной стороне центрального корпуса, в один ряд с кальдарием, расположен ряд залов, открывающихся колоннадами на главную часть двора, на которую выходит лицевая сторона всего центрального корпуса с выступающим вперед в ее середине полукруглым выступом кальдария, центрирующим композицию.

Главная часть двора (рис. 233) особенно выделена большими экседрами, заимствованными из композиции императорских форумов и имеющимися, в несколько ином применении, уже в термах Траяна. Против кальдария к наружной стене двора примыкает стадион. Двор был внутри обсажен зеленью и носил характер сада — перистиля. К его наружной стене пристав-

лены различно оформленные помещения, предназначенные для научных, литературных и художественных бесед.

В общей распланировке терм очень удачно сочетаются три основных комплекса помещений, из которых они состоят:

I. Центральный блок объединяет: 1) центральную ось банных помещений и 2) две примыкающие к нему группы палестр для гимнастических упражнений. В центральном блоке сосредоточены помещения для культуры тела.

II. Двор-сад с окружающими помещениями, предназначенными главным образом для духовной культуры.

В огромных термах Рима особенно интересно оформление центрального зала (рис. 236) — cella media. Развитие его форм можно проследить, начиная от терм Траяна, через термы Каракаллы к термам Диоклетиана (рис. 232 и 233). Во всех трех случаях мы имеем в развитом виде основную форму главного зала, перекрытого тремя огромными крестовыми сводами. Самый большой средний зал имеют термы Каракаллы, где размеры его достигают приблизительно 60×20 м. С двух длинных сторон к главному залу примыкают по три дополнительных помещения, из которых два средних служат проходами по главной поперечной оси центрального блока. Эти дополнительные помещения становятся со временем все глубже и наиболее развитой формы достигают в термах Диоклетиана, где они имеют в плане прямоугольную форму, близкую к квадрату, и перекрыты полуцилиндрическими сводами, оси которых направлены под прямым углом к длинным сторонам главного зала, причем в стенках между боковыми помещениями каждой стороны имеются проходы, которые соединяют их в две анфилады помещений, идущих параллельно главному залу. Вся эта система легла позднее в основу композиции базилики Максенция в Риме (рис. 257—260). Если сравнить главный зал терм Каракаллы с Нимфеем в Ниме (рис. 165), то, помимо грандиозного увеличения размеров, бросается в глаза главным образом замена полуцилиндрического свода тремя крестовыми, благодаря чему оказалось возможным проделать под боковыми арками крестовых сводов световые отверстия, выходящие над кровлей более низких боковых дополнительных помещений. В результате получился, особенно при сильно развитых боковых помещениях терм Диоклетиана, типичный базиликальный поперечный разрез. В противоположность Нимфею в Ниме, тронному залу дворца Флавиев на Палатине, храму Венеры и Ромы и Пантеону, вся окружающая главный зал терм Каракаллы масса совершенно разложена и сплошь пронизана, и внизу и наверху, огромными пролетами, внизу ведущими в соседние помещения, а наверху открывающимися прямо наружу.

Рис. 236. Рим. Термы Диоклетиана. Реконструкция

В этих залах нет и намека на пещерный и таинственный характер внутреннего пространства, столь типичный для Пантеона, причем наблюдается постоянно все большее разложение недифференцированной массы сводчатого здания, стремление довести массу материала до минимума и концентрация ее в отдельных пунктах в виде столбов. Если сравнить планы терм Траяна и терм Диоклетиана (рис. 232 и 233), то развитие в этом направлении, особенно в главном зале, станет совершенно ясным. С этим связано и развитие боковых помещений главного зала, которые, особенно в термах Диоклетиана, с их тяжелыми поперечными полуцилиндрами, уничтожают, принимая его на себя, боковой распор мощных крестовых сводов главной части. В термах Диоклетиана имеются, кроме того, контрфорсы, при помощи которых боковой распор крестовых сводов в наиболее ответственных местах передавался на столбы, поставленные между наружными частями полуцилиндров боковых помещений. Мраморная облицовка стен и касеты свода имеют в термах тот же смысл, что и в Пантеоне.

Особенно интересной формой центральных залов римских терм являются высокие колонны, приставленные к восьми столбам между полуцилиндрами боковых помещений, причем на колонны опираются пяты больших крестовых сводов (рис. 236). На самом деле крестовые своды лежат на столбах между боковыми помещениями, но архитектор создает у зрителя впечатление, что колонны несут крестовые своды. Между капителями колонн (рис. 237 и 238) и пятами крестовых сводов помещены куски антаблементов, как бы раскрепованных над колоннами (но антаблементы не продолжаются дальше по стенам, которые вскрыты пролетами), из них впоследствии разовьются византийские импосты (ср. ниже). В слиянии колонн, поставленных перед стенами или столбами, со сводами (рис. 236) мы имеем первые признаки нового понимания греко-римского ордера, когда ордер начинает втягиваться в массивную оболочку, охватывающую внутреннее пространство. В римских термах этот процесс только начался: в них своды связаны и со стеной и с колоннами, так как даже и зрительно необходимы массивные столбы за колоннами для того, чтобы произвести впечатление устойчивой поддержки тяжелых сводов. Но столбы еще никак не связаны с колоннами, разве только через посредство сводов. Процесс, здесь только наметившийся, получит впоследствии свое окончательное завершение в константинопольской Софии, в центральной части которой колонны оказываются совершенно втянутыми в массивную оболочку, охватывающую внутреннее пространство. В термах Каракаллы (и других) колонны, несущие свод, являются

Рис. 237. Рим. Композитная капитель из терм Каракаллы

главным элементом антропоморфизации внутреннего пространства. И в больших залах терм арки и своды отличаются массовым характером; из захватываемой ими людской массы тоже вырастают, главным образом благодаря большим колоннам, образы монументальных индивидуальностей. Благодаря открытому характеру массы, совершенно разложенной пролетами, и благодаря меньшему диаметру сводов, чем в Пантеоне (20 м вместо 43 м), колонны залов терм овладевают внутренним пространством, которое строится вполне антропоморфно и рационалистически.

Римские термы, и в особенности гигантские термы Каракаллы, Диоклетиана и Константина, являются, в противоположность Пантеону, представителями светской, рационалистической тенденции римской архитектуры. Они разрабатывают новую проблему внут-

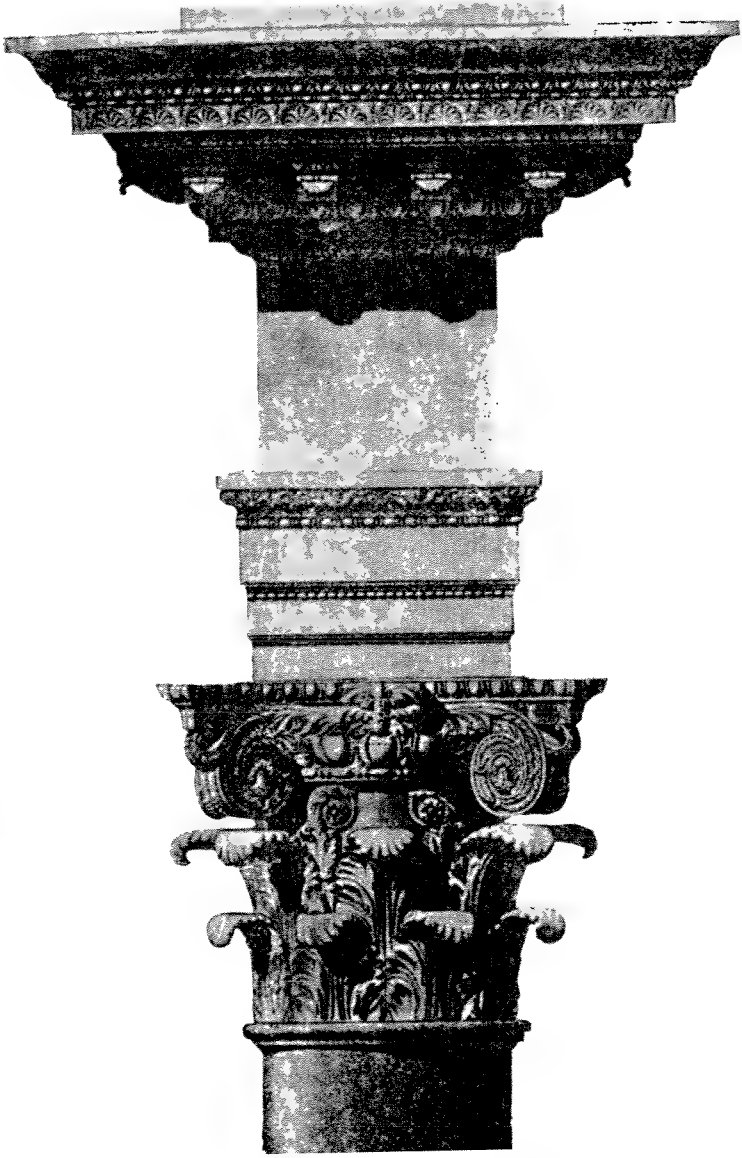


Рис. 238. Рим. Композитная капитель и антаблемент из терм Диоклетиана

Рис. 239. Рим. Септициониум.
Сохранившийся фрагмент по старому рисунку

реннего пространства, предназначенного для вмещения больших людских масс, но в своем понимании и истолковании этих внутренних пространств восходят к греческой классической и эллинистической традиции, воспринятой и продолженной в Риме.

Blouet A. Les thermes de Caracalla. Paris, 1828; *Paulin E.* Les thermes de Dioclétien. Paris, 1890; *Pfretzschner E.* Die Grundrissentwicklung der römischen Thermen. Strassburg, 1909; *Krencker D., Krüger E.* Die Trierer Kaiserthermen. Augsburg, 1929 (ср. *Weigand E.* [Deutsche Literaturzeitung, 53], 1932); ср. *Gerkan von A., Krischen F.* Thermen und Palästren (Milet, II, 9). Berlin, 1928; *Hartmann R.* Das Laconicum der römischen Thermen (Römische Mitteilungen, 25); *Negrier P.* Les bains á travers les âges. Paris, 1925.

Септициониум Септимия Севера в Риме (203 г.)

Септициониум был величественным декоративным архитектурным сооружением, примыкавшим к Палатинскому холму около Большого цирка. Обращенный лицевой стороной к городу, он замыкал собой Аппиеву дорогу, одну из самых значительных дорог Италии, которая шла через город прямо на площадь перед Септициониумом. Септициониум до нас не дошел и известен только по старым рисункам (рис. 239). Это было роскошное трехъярусное декоративное сооружение, по типу нимфеев и театральных сцен (рис. 190 и 191), которое сплошь состояло из колоннад, помещенных тремя все уменьшающимися по высоте ярусами друг над другом. Вся лицевая сторона членилась на экседры и выступы, образующие вместе цельную композицию. Трудно судить о первоначальной форме сооружения, которая различными

Рис. 240. Рим. Реконструкция Септициониума

учеными реконструируется по-разному (рис. 240). За Септициниумом находились на Палатине сохранившиеся в незначительных фрагментах новые дворцовые корпуса, построенные Септимием Севером, свидетельствующие о росте в его время (193—212 гг.) светской тенденции к украшению столицы общественными и дворцовыми зданиями. О том же говорит и роскошная арка Септимия Севера, поставленная им на республиканском форуме около Капитолийского холма, на противоположном, по отношению к арке Тита, конце форума.

Dombart. Das Palatinische Septizonium. Mьnchen, 1922; *Rodenwaldt G.* Eine Ansicht des Septizoniuins (Archaeologischer Anzeiger – Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts), 1923–1924.

Арка Септимия Севера

Эту арку Вёльфлин противопоставляет арке Тита как произведение живописного стиля, считая, что между арками Тита и Септимия Севера отношение такое же, как между зданиями ренессанса и барокко. Выше уже было указано, что, в силу совершенно различной постановки больших основных проблем архитектурно-художественной композиции, всякие сравнения римских зданий с произведениями ренессанса и барокко могут иметь только очень условный характер.

Различие стиля арок Тита (рис. 166) и Септимия Севера (рис. 241) очень велико. По сравнению с аркой Тита в арке Септимия Севера прежде всего бросается в глаза интерес к разложению массы и к образованию внутренних пространств. Пролеты занимают, по сравнению с общим массивом арки, гораздо больше места. Расстояние между вершиной средней арки и верхней границей аттика значительно меньше; система трех пролетов, ограниченных довольно тонкими столбами, сильно разлагает массу. Пролеты глубоки и похожи на самостоятельные пространства, перекрытые полуцилиндрическими сводами. Но особенно существенно, что в двух столбах-стенках, отделяющих друг от друга три пролета арки, проделаны проходы, так что внутри массива арки образуется целая система пространств. Остающиеся между арками и антаблементами плоскости целиком покрыты динамическими рельефами, изображающими массовые сцены, и фигурами летящих Викторий. Рельефы разлагают массу, что еще усиливается круглыми колоннами, поставленными перед массивом арки и заменяющими его для зрителя. Гораздо легче и воздушнее, по сравнению с аркой Тита, также и аттик, совершенно гладкий и сильно растянутый в ширину.

Рис. 241. Рим. Триумфальная арка Септимия Севера

Вёльфлин очень удачно замечает, что поперечные пролеты в стенках между тремя пролетами арки дают живописные картины при рассматривании арки в три четверти и что эта точка зрения является для арки Септимия Севера самой выгодной, в то время как арка Тита рассчитана больше на фронтальное созерцание спереди. Действительно, в арке Септимия Севера только с точки зрения в три четверти получается богатая пересечениями композиция пролетов трех различных высот, а кроме того, только с этой точки зрения развертывается все богатство пересечений свободно стоящих перед массивом арки колонн и самого массива за ними, а также пересечений рельефов колоннами. В этом сказывается усиление картинности и зрительного характера форм. Дорога на форум со стороны Капитолия, по которой подходили к арке Септимия Севера, подводит к ней зрителя сбоку, так что он самую арку все время видит в три четверти. Аналогичные наблюдения над усилением картинности в архитектуре можно сделать и в главных залах терм, где с годами все более развиваются боковые добавочные помещения, соединяемые в конце концов (в термах Диоклетиана) друг с другом пролетами (рис. 236), аналогичными пролетам между

проходами арки Септимия Севера. В термах с течением времени живописные просветы становятся все богаче.

Однако и в термах, даже в поздних, и в арке Септимия Севера живописные картины вносят только известный оттенок в общее впечатление, производимое композицией целого. В арке Севера фронтальный мотив тройного прохода (средний пролет для проезда, боковые для прохода, что подчеркнуто лестницами только перед боковыми пролетами) господствует над живописным боковым видом в три четверти. Совершенно так же в термах спокойная симметрическая композиция главного зала не растворяется, а только оживляется видом в боковые помещения. В обоих случаях массив оболочки охватывает и оформляет превращенное им в статическую геометрическую форму пространственное ядро. Только сама оболочка начинает стягиваться в столбы и разлагаться пролетами и рельефами.

Минерва Медика

Минерва Медика — развалины значительного купольного здания в Риме, неизвестного назначения и неизвестного времени, по-видимому светского общественного здания, может быть Нимфея (рис. 242 и 243). Они позволяют детально изучить римскую

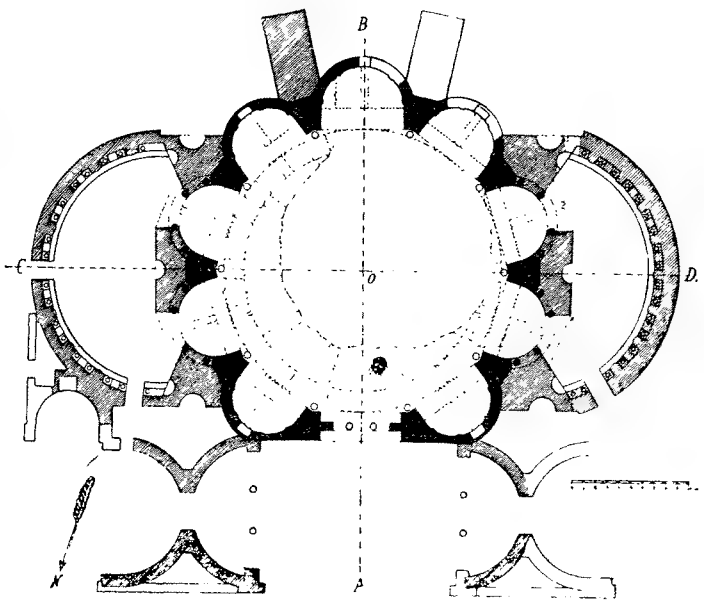


Рис. 242. Рим. Так называемая Минерва Медика

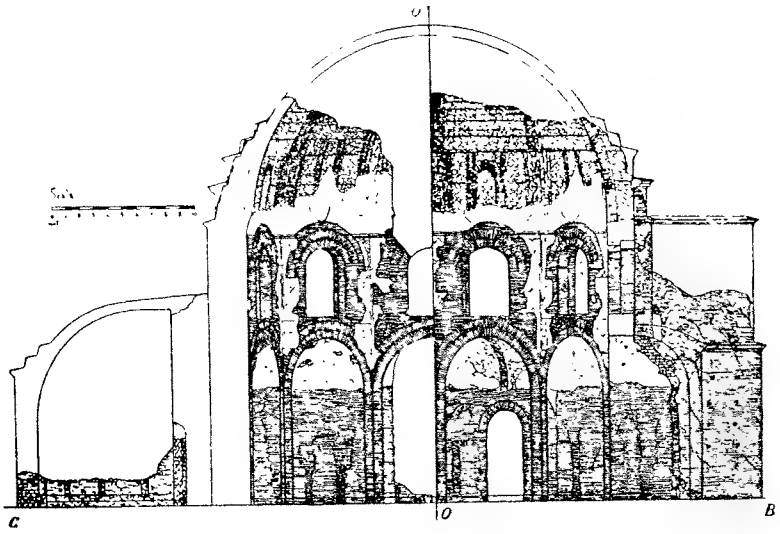


Рис. 243. Рим. Минерва Медика

бетонную технику, носят на себе следы переделок и добавлений IV века и замечательны тем, что в них перекрытая куполом многогранная центральная часть окружена полуциркульными нишами, завершенными конхами. К сожалению, неизвестен план всего здания, а также не установлено, как сохранившаяся его часть соединялась с соседними помещениями. Конструкция сводчатого здания на столбах достигла большого совершенства, ниши, окружавшие среднее пространство, совершенно разлагают массу. Минерва Медика очень важна для византийской архитектуры VI века.

III. ПОЗДНЕРИМСКАЯ АРХИТЕКТУРА

«Всеобщее обеднение, ухудшение путей сообщения и сношений, упадок ремесла, искусства, уменьшение населения, упадок городов, возвращение земледелия на низшую ступень — таков был результат римского мирового господства» (*Энгельс Ф.* Происхождение семьи. 1932. С. 149).

Хозяйственный и социальный кризис, разразившийся с огромной силой в Римской империи в III веке, является очень существенным поворотным пунктом в ее истории. Преодоление этого кризиса связано в последней четверти века с переустройством всей римской жизни на новых началах в реформах им-

ператора Диоклетиана (284—305 гг.), которые свелись к признанию и узаконению процесса феодализации, зародившегося уже в I веке, развившегося во II веке, но только в III веке обнаружившегося и приведшего к коренной ломке всех стародавних жизненных устоев. После Каракаллы наступает пора бесконечных междоусобиц и смут из-за верховной власти (217—284 гг.), которые отражают расстройство всей хозяйственной жизни страны, ярко проявившееся в расстройстве государственных финансов и денежной системы и в возвращении к натуральному хозяйству. Постоянные гражданские войны, раздиравшие страну, а также расстройство денежного обращения привели к полному упадку торговли и обмена между провинциями, к колоссальному обеднению населения, обострявшемуся с каждым годом, к упадку всякой материальной, а с ней и духовной культуры. Римский мир (pax romana), дававший Италии и провинциям возможность процветать, — которым так восторгался Плиний Младший и другие образованные люди II века, — был нарушен, и каждый думал только о том, чтобы прокормиться и не погибнуть. Причиной всему были внутренние противоречия рабовладельческого способа производства, приводившие ко все большей концентрации земельных богатств в немногих руках и к обеднению колоссальных слоев населения. Времена стали настолько неспокойными, что все, кто мог, начали окружать себя крепостными стенами, из боязни грабежа и насилия (рис. 244 и 245). Даже столицу, до того совершенно незащищенную, что свидетельствует о спокойствии и мире, пришлось окружить при императоре Аврелиане стенами (271—276 гг.). Как это всегда бывает в неспокойные периоды смут и междоусобиц, всеобщая нужда и недовольство были необычайно благоприятной почвой для распространения всякого рода религиозных учений и верований. Люди, измученные жизнью, искали обновления в потустороннем и мечтали о радостях и спасении в загробной жизни. Столица и провинции прямо-таки кишели всевозможными сектами и мистическими течениями. Различные восточные культы широкой волной хлынули в Рим. Чем таинственнее они были, тем большим успехом они пользовались и тем шире распространялись. Особенно популярна была секта христиан, которая, в силу своей очень большой организованности, проникала в самые различные слои населения и захватывала самые широкие массы. Правительство, стоявшее на точке зрения официального язычества, по временам запрещало эти секты и даже преследовало их, особенно христиан, с которыми велась упорная и систематическая борьба. Но от этого популярность христианства еще больше возрастала.

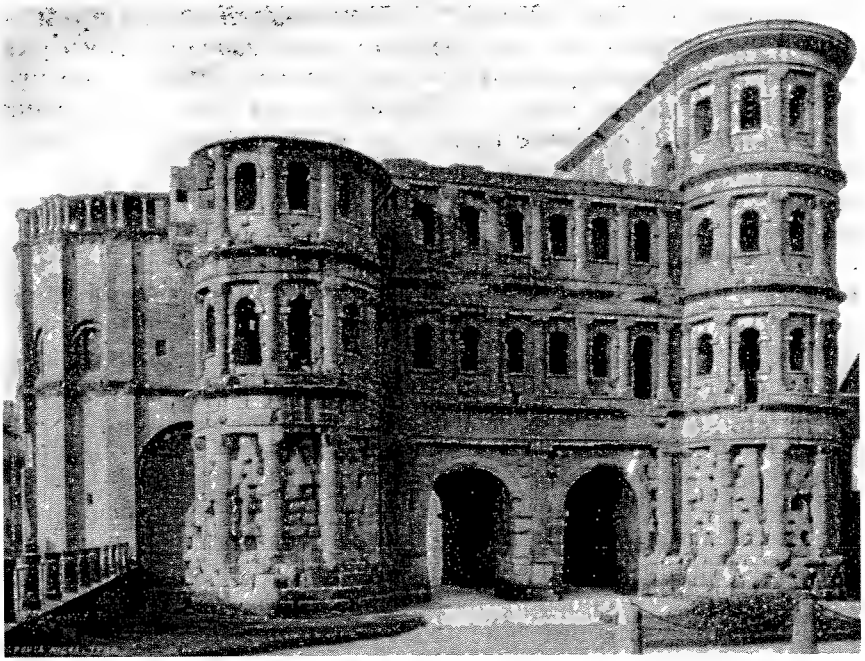


Рис. 244. Трир. Городские ворота

Реформы Диоклетиана прикрепили крестьян к земле и все сословия к их занятиям, превратив государство в централизованный чиновничий аппарат, находившийся на службе у господствующего класса крупных земельных собственников, эксплуатировавших свои поместья при помощи труда крепостных крестьян. Экономический кризис III века так сильно расшатал единство мировой Римской империи, что Диоклетиан разделил ее на две части — восточную и западную. Это деление так и сохранилось, но центр всей жизни постепенно все больше переносился на восток, где вокруг восточной столицы — Константинополя — постепенно образовалась новая феодальная Византийская империя. В IV веке в среде господствующего класса крупных земельных собственников наметились два главных течения, из которых одно характеризуется тенденцией к централизации и господству государственных интересов над личными, а второе — обратное первому — тенденцией к раздроблению государства на ряд крупных поместий. В западной половине империи эта вторая тенденция была очень сильна и опиралась на древние римские традиции, на язычество и старую римскую культуру с ее индивидуализмом и рационализмом. Другая тен-

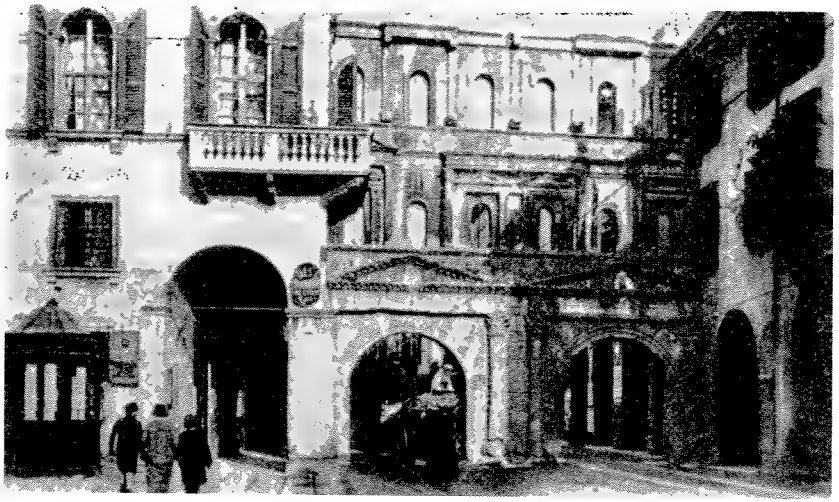


Рис. 245. Верона. Городские ворота

денция, господствовавшая в восточной половине империи, примыкала к восточным деспотиям с их усиленным централизмом и преобладанием государственного начала, с их централизованным бюрократическим аппаратом, возглавляемым всемогущим монархом. В IV веке центр жизни римского государства находился еще на Западе, и централистические абсолютистические тенденции Диоклетиана продолжал Константин Великий (306—337 гг.), который пошел дальше Диоклетиана, причем он признал христианство государственной религией. Этим был в основном завершен процесс феодализации империи. Но в западной половине традиции индивидуалистической и рационалистической вековой языческой культуры мешали превращению рабовладельческого Рима в феодальную монархию централизованного типа, что привело к очень сильным центробежным тенденциям и к ослаблению государства, которое все меньше и меньше в состоянии было противостоять со всех сторон напиравшим на него варварам. В результате этого процесса Рим погиб в 476 году.

Laqueur R., Weber W. Probleme der Spätantike. Stuttgart, 1930; *Schmarsow A.* Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig-Berlin, 1905; *Rodenwaldt G.* Das Problem der Renaissanse (Archaeologischer Anzeiger-Jahrbuch des deutschen Archaeologischen Instituts), 1931; *Richmond J.* Il tipo architettonico delle mura e delle porte di Roma costruite dall'Imperatore Aureliano (Bulletino Communale), 1928; *Schulz R.* Die römischen Stadttore (Bonner Jahrbücher, 118), 1909; *Birt Th.* Charakterbilder Spätroms und die Entstehung des modernen Europas. Leipzig, 1927; *Lormer H.* Strassenbeleuchtung im späten Altertum (Philologische Wochenschrift), 1927.

Дворец Диоклетиана в Спалато (284—305 гг.)

Диоклетиан построил себе грандиозный дворец в Спалато (Далмация, на берегу Адриатического моря), который является одним из последних огромных светских архитектурных замыслов языческого Рима. Дворец Диоклетиана сохранился хорошо и исследован достаточно полно.

Ансамбль дворца (рис. 246 и 247) очень сильно укреплен. Дворец окружен высокими крепкими стенами с огромными башнями, из которых некоторые попарно обрамляют ворота, ведущие внутрь. Дворцовый комплекс Диоклетиана — это загородная резиденция, которую можно было бы сравнить с виллой Адриана около Тиволи. Вилла Адриана (рис. 211) совершенно открыта и живописно раскинута в ландшафте, дворец Диоклетиана (рис. 246) обрамлен строгими прямыми крепостными стенами, совершенно отделяющими его от окружающего и замыкающими его в себе. Неспокойные времена сильно повлияли на архитектурную композицию. От дворца Диоклетиана идет прямая линия развития к укрепленным замкам европейского Средневековья. Более скромные загородные виллы, современные дворцу Диоклетиана, тоже по возможности укрепляли.

Дворец Диоклетиана занимает огромную площадь около 180×210 м и по большому количеству зданий, возвышающихся за его оградой, подобен целому городу. В нем нет особенно больших залов, он внутри состоит из сравнительно небольших помещений очень разнообразной формы, которые сгруппированы в несколько комплексов, отделенных друг от друга настоящими улицами. Архитектор дворца положил в основу его общей композиции типичный план римского города (лагеря). Огромный прямоугольник (рис. 247) прорезан крестом двух пересекающихся под прямым углом улиц, которые соединяют друг с другом трое ворот, расположенных каждые посередине одной из сухопутных стен. Четвертый конец креста главных улиц ведет ко входу в главную часть дворца, примыкающую к морской стене. Это напоминает план Тимгада (рис. 202), где элемент централизации введен тем, что симметрично расположенная и правильно оформленная рыночная площадь помещена на месте одной из ветвей креста главных улиц. В Спалато место этой площади занимает группа главных дворцовых помещений, но во дворце Диоклетиана все же сохранена половина четвертой главной улицы. По сторонам четвертого, более короткого конца креста расположены два дворика, в которых находятся: в одном — маленький храмик, в другом — купольный зал мавзолея Диоклетиана. Оба эти дворика тесно связаны с главной частью дворца. Общая

Рис. 246. Реконструкция дворца Диоклетиана в Спалато

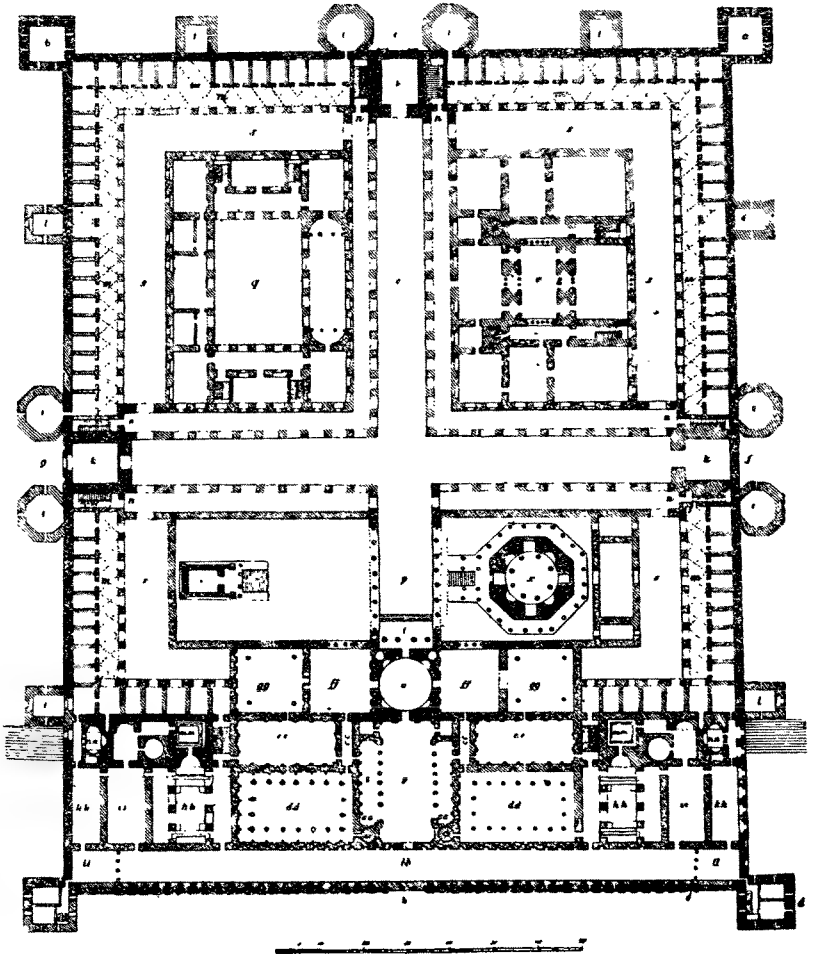


Рис. 247. Спалато. Дворец Диоклетиана

система получается та же, что и в Тимгаде, но крест улиц еще более подчинен главной группе зданий. В Спалато, кроме того, главные залы примыкают к морской стене дворца и ориентированы на море, так что наружные ворота улицы, идущей к главной части дворца, превращаются в главные ворота, особенно выделенные своей архитектурной обработкой и называвшиеся Золотые ворота (Porta aurea). Ориентация главных дворцовых помещений на море превращает морскую стену в главную лицевую сторону дворца. Она (рис. 246 и 248) очень сильно выделена архитектурной обработкой. Все четыре угловые башни больше про-

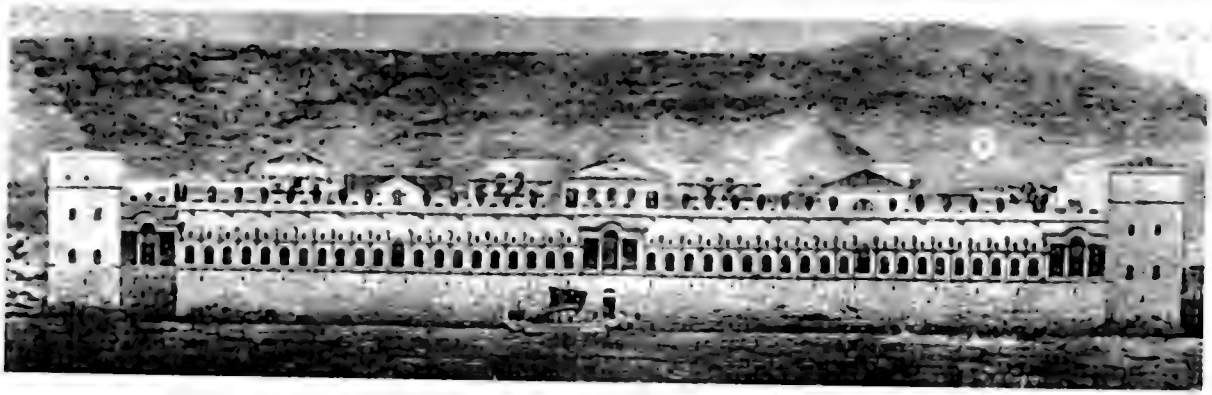


Рис. 248. Дворец Диоклетиана в Спалато. Реконструкция морской лицевой стороны

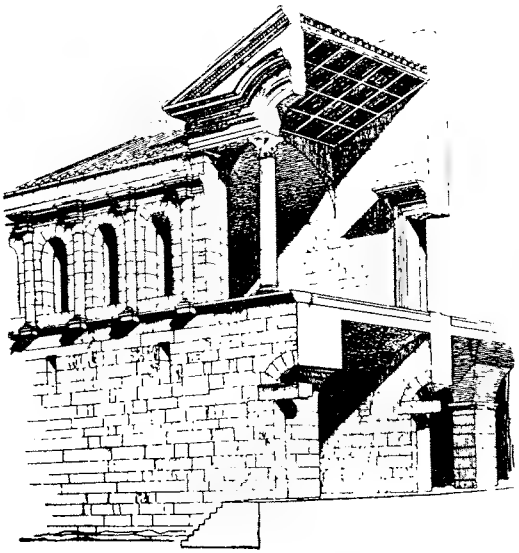


Рис. 249. Спалато. Дворец Диоклетиана. Морская лицевая сторона

межуточных, что создает композиционное единство и подчеркивает углы как наиболее ответственные точки. Но морские угловые башни больше сухопутных, что особенно выделяет морскую сторону, которая, кроме того, совершенно не имеет промежуточных башен. Наконец, морская стена не гладкая, как другие, а открывается многочисленными пролетами, обработанными ордерами, так что дворец и более открыт на море, и более украшен с морской стороны. Есть также основание полагать, что в середине морской стороны помещался въезд во дворец для лодок (рис. 249), при помощи которых переправлялись в него с крупных судов. В общей концепции дворца Диоклетиана важна его ориентация на море, ясно выраженная в архитектурной композиции. Непосредственное окружение дворца не исследовано, и в этом отношении предположения различных реконструкций не надежны.

Как в больших римских городах, главные улицы дворца Диоклетиана обрамлены портиками на колоннах (рис. 250), которые образуют крытые тротуары, окаймляющие проезжие дороги. Два больших квартала между тремя сухопутными воротами заняты помещениями для свиты императора и для гарнизона, охраняющего дворец. Главная часть дворца, примыкающая к морю, сохранилась хуже, но реконструкция, изображенная на рис. 246, основывается на детальном исследовании руин и довольно правдоподобна. Главная улица от Золотых ворот ведет к круглой передней (рис. 250) с наружным портиком перед ней, за которой следует главный зал, упирающийся другим концом в длинную галерею, примыкающую к морскому фасаду, растянутую во всю его ширину и открывающуюся большими арочными пролетами на море (рис. 248). Главный зал был, по-видимому, трехнефный (рис. 247). С двух сторон к нему в строгой симметрии примыкают другие торжественные приемные поме-

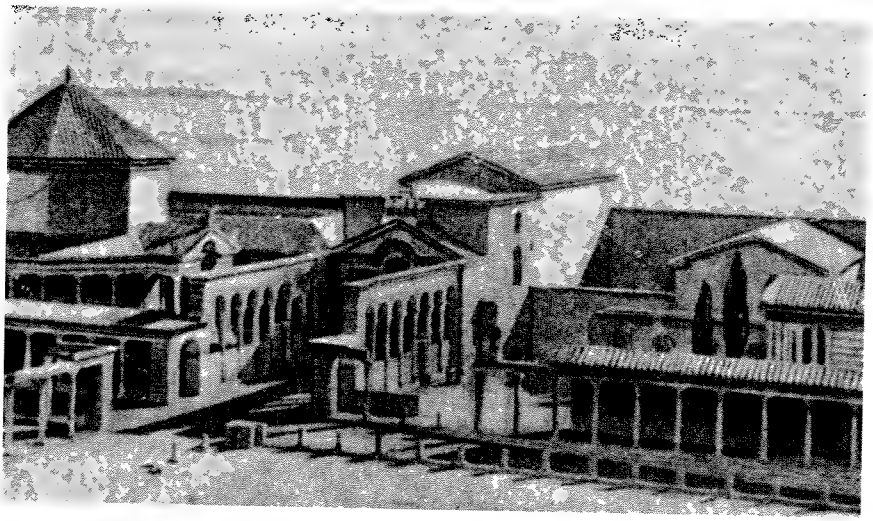


Рис. 250. Спалато. Дворец Диоклетиана

щения. Из них следует особенно отметить два трехнефных базиликальных зала с апсидами, планы которых предвосхищают планы древнехристианских базилик IV века. Длинная галерея за морским фасадом является мотивом, который часто встречается в римских виллах и потом перешел в богатые дома Константинополя и Западной Европы.

Дворец Диоклетиана в Спалато является одним из краеугольных памятников истории архитектуры, который отмечает важный поворотный пункт в ее развитии. В качестве первоклассного произведения придворной школы дворец ярко отражает архитектурные идеи и направления, которые были в то время господствующими в руководящих кругах. Во дворце Диоклетиана поражает прежде всего техника тесаного камня, которая так отличается от римского бетона, как с точки зрения материала и конструкций, так и метода архитектурного мышления и художественной выразительности создаваемых при помощи ее масс. Техника дворца (рис. 249 и 251) напоминает ранние римские произведения, построенные из тесаного камня, как, например, театр Марцелла в Риме (рис. 158) или Нимфей в Ниме (рис. 165), а также архитектуру Баальбека (рис. 193 и 230), где в силу провинциальной консервативности сохранилась старая техника тесаного камня, уже оставленная к тому времени в самом Риме. С этим связано заметное усиление наружных гладких стен и трехмерных блоков, спорящих по своему художественному значению с внутренними пространствами и их

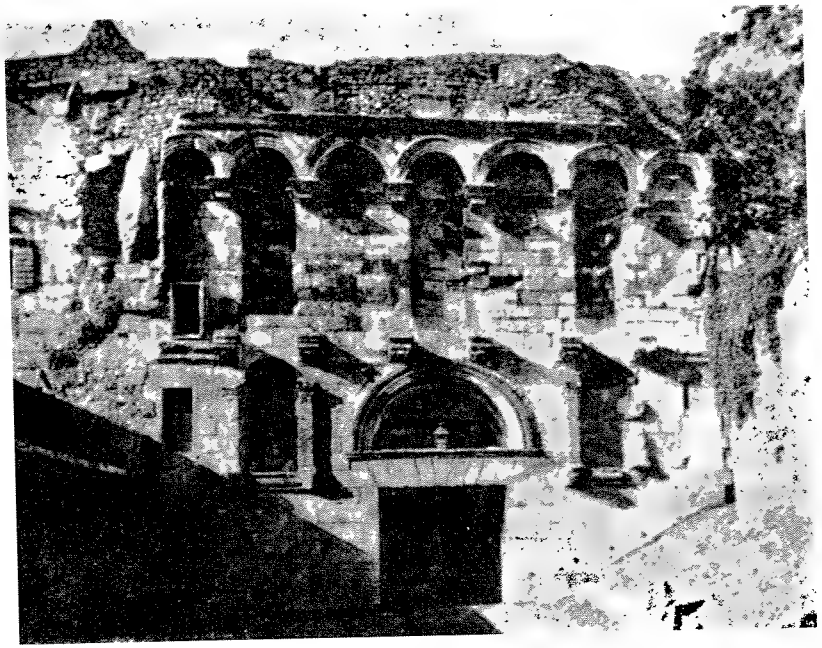


Рис. 251. Спалато. Золотые ворота дворца Диоклетиана

оформлением. Важно также большое количество портиков и помещений, перекрытых плоским потолком (рис. 249), наряду с другими помещениями, крытыми сводами и разбросанными между ними. Отмеченные черты выступают особенно ясно по сравнению с виллой Адриана, в которой бетонные массы эластично и гибко охватывают заключенные в них пространства. В Спалато дается точно сознательная реакция на стиль Пантеона и терм Каракаллы, на стиль терм самого Диоклетиана (рис. 233 и 236), которые он построил в Риме и которые близко примыкают к термам Каракаллы. Несомненно, что в постройке дворца принимали руководящее участие мастера из восточных провинций, из той архитектурной школы, из которой вышли формы Большого храма в Баальбеке (рис. 230). Из той же школы вышла впоследствии архитектура христианских храмов Сирии IV—VI веков, имевшая огромное значение для восточной школы византийской архитектуры и для архитектуры романского стиля в Западной Европе. Ранний период восточноримской архитектурной школы известен довольно мало. Но ансамбль Большого храма в Баальбеке и дворец Диоклетиана в Спалато показывают, что во II и III веках эта школа развивалась самостоятельно. До нее доходили новые идеи столичного зодчества,

но их перерабатывали на основе более традиционных взглядов и более отсталых методов архитектурного мышления, которые на Востоке держались более упорно, отчасти в связи с очень сильной эллинистической традицией, так как вся культура восточных римских провинций своими корнями глубоко уходила в эллинистическую культуру. Так, и в основе дворца Диоклетиана лежит стиль восточных провинций, стиль Баальбека, но в Спалато заметно более сильное, чем в Баальбеке, заимствование новых столичных архитектурных идей, связанных со сводчатым стилем. Отсюда то смешение различных стилей, которое очень характерно для дворца Диоклетиана. Это настоящий памятник переходного времени, в котором бродят и сталкиваются подчас противоречивые элементы, очень часто сосуществующие без взаимной внутренней связи.

Во дворце Диоклетиана (рис. 246) огромную роль играет показная наружная композиция башен и стен, въездных ворот и господствующего над всем ансамблем роскошного морского фасада. В распределении основных масс видно стремление создать впечатление гармонии и ясности, достигнутое широким членением отдельных сторон и подчинением менее важных частей более существенным. Три сухопутные стены расчленены каждая шестью башнями, из которых две средние — восьмигранные — обрамляют ворота, а все остальные — квадратные. Угловые башни больше промежуточных и больше восьмигранных привратных башен, так что они объединяют в одно целое композицию каждой стороны, ставя на углах самые сильные акценты. Две соседние с ними квадратные башни меньше и угловых квадратных, и привратных восьмигранных, чем они охарактеризованы как совершенно второстепенные членения, тем более что и по высоте они ниже других башен и не превышают высоты стены. Восьмигранные привратные башни больше промежуточных, но меньше угловых; однако они выделены своей восьмигранной формой, чем указывается на особенно важную роль въездных ворот. Угловые приморские башни переводят внимание зрителя на разукрашенную приморскую стену.

Ее композиция (рис. 248) особенно замечательна. Внизу, между двумя сильно выступающими угловыми башнями, создающими единство всей приморской стены в целом, идет совершенно гладкая полоса цоколя из тесаного камня, в котором имеется только дверной пролет в середине и маленькие световые отверстия. Интересна кладка тесаного камня с несоблюдением горизонтальных и вертикальных рядов (рис. 249), рассчитанная на общее впечатление стенной плоскости для рассматривания издали, которая больше напоминает восточно-дес-

потическую кладку, чем греческую. Над цоколем идет горизонтальный ряд арочных пролетов галереи. Пролеты обработаны наружу в виде множества римских арочных ячеек, что напоминает Колизей и производит в Спалато очень архаическое впечатление. Может быть, архитекторы даже сознательно подражали старым образцам, что можно связать с тенденцией Диоклетиана к укреплению традиционного язычества. Морская лицевая сторона в Спалато похожа на республиканский Табуларий на Капитолийском холме в Риме (рис. 153 и 248), у которого к тому же имеется сходный высокий цоколь. Однако в Спалато полуколонны, приставленные к столбам, имеют базы, сильно выступающие из профиля цоколя, и раскреповки антаблемента над капителями, а пролеты много мельче по сравнению с разделяющими их столбами (рис. 249). Кроме того, в Спалато архитектор разбивает монотонный ряд арочных ячеек пятью более высокими и широкими пролетами двух различных типов, благодаря чему создается членение всей стены на отдельные подчиненные друг другу элементы, производящие впечатление цельности, ясности и обозримости (рис. 248). Три совершенно одинаковые тройные ячейки помещены с боков, а в середине между ними — менее подчеркнутые однопролетные ячейки. Крайние тройные ячейки сливаются с угловыми башнями, на которых лежат главные акценты, средняя тройная ячейка выделена дверным пролетом под ней и расположенной еще ниже аркой водного въезда. Над средней ячейкой возвышалась еще верхняя часть главного зала дворца, бывшего выше соседних с ним помещений.

Очень важны арочные пролеты ячеек, выделенных на морской стороне, в которых пяты арок опираются на колонны (рис. 249). Соединение арки и колонны вытекает из основных архитектурных идей руководящего направления столичного зодчества II века и связано с втягиванием ордера в оформляющую внутреннее пространство массу, которое мы наблюдали в термах Каракаллы и др., что выражается там в колоннах, подпирающих пяты сводов (рис. 236). Трудно точно установить, когда в Риме впервые появилась эта особенность, но ряд памятников указывает на то, что это произошло гораздо раньше времени постройки терм Каракаллы. Во дворце Диоклетиана трехмерная композиция сводов, опирающихся на колонны, переведена на язык плоских эллинистических портиков и антаблементов, благодаря чему получилась своеобразная форма тройного пролета с двумя промежуточными колоннами, над которыми прямой антаблемент изгибается в виде арки. Этот мотив сложился на Востоке значительно раньше дворца Диоклетиана и, по-видимому, находился уже над

средним пролетом главного входного портика Большого храма в Баальбеке (рис. 230). Над антаблементом в Спалато возвышался фронтон. Более высокие части приморской галереи, соответствующие выделенным на морской лицевой стороне ячейкам (рис. 249), были покрыты деревянной кровлей на стропилах, в отличие от остальных частей галереи, перекрытых продольным полуцилиндрическим сводом. Арка над интерколумнием — мотив, который часто встречается в древнехристианских культовых зданиях IV века и в византийской архитектуре. Этот мотив был широко распространен в Западной Европе, начиная со Средних веков и кончая XX веком. Тройная ячейка морского фасада дворца Диоклетиана была перенята и разработана архитекторами Ренессанса. Во дворце в Спалато она встречается и в других местах, например в портике перед круглым вестибюлем главной части дворца, в портике перед мавзолеем Диоклетиана (рис. 250). Кусок улицы от пересечения двух главных улиц до круглого вестибюля был выделен тем, что его обрамляли не низкие портики с прямыми антаблементами над колоннами, как в трех остальных главных улицах, а значительно более высокие портики, в которых более высокие колонны соединялись друг с другом арками, так что аркады соответствовали по своей высоте входному портику в вестибюль. Эти аркады очень важны как ранний пример рядов колонн, соединенных между собой арками, одной из самых распространенных композиций IV и последующих веков (ср. рис. 251 и 252).

Для дворца Диоклетиана и переходного характера его архитектуры особенно типично, что прямолинейные формы, восходящие к эллинистической и классической греческой архитектуре, и криволинейные формы римского сводчатого стиля уживаются в нем рядом друг с другом, иногда взаимно проникаясь, а иногда сосуществуя без взаимной связи (рис. 249). Так, портики с прямыми антаблементами и с арками между колоннами были сопоставлены непосредственно рядом друг с другом. Так, маленький простиль старого типа уравновешивался на противоположной стороне главной улицы купольным мавзолеем Диоклетиана (рис. 247).

Мавзолей (рис. 254—256) хорошо сохранился. Он сильно выделяется в плане из всех помещений дворца массивными стенами, принимающими на себя боковой распор тяжелого купола. Мавзолей образует восьмигранник, который стоит совершенно отдельно на отведенном ему дворе. Ни храмик на противоположной стороне главной улицы, ни мавзолей не окружены перистилями, а стоят во дворах с гладкими стенами. Вокруг мавзолея идет наружный портик с прямым антаблементом, до-

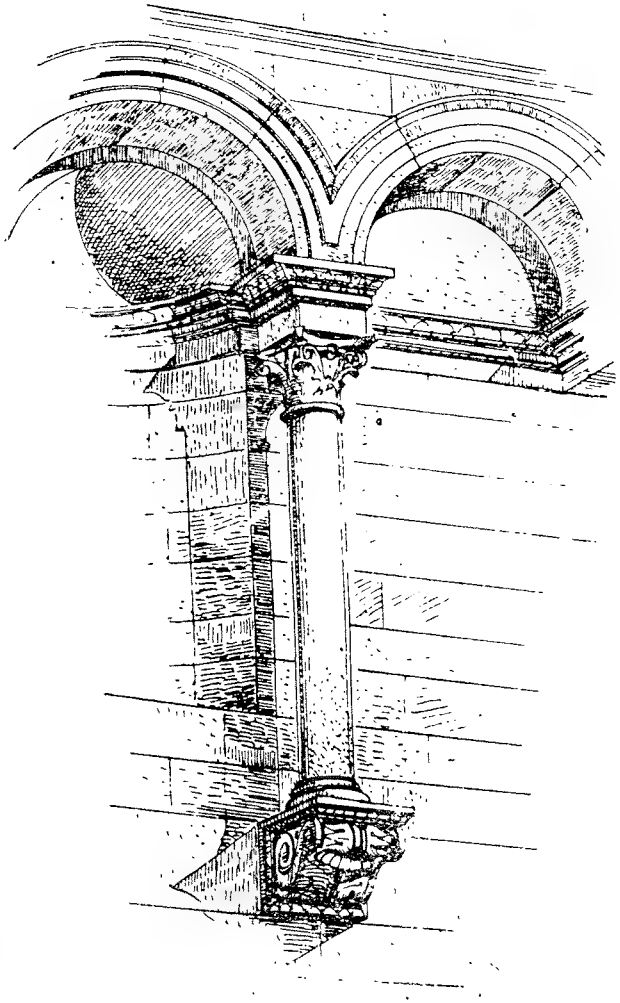


Рис. 252. Спалато. Реконструкция детали Золотых ворот дворца Диоклетиана

стигающим половины высоты здания. Над входной лестницей, обращенной к главной улице, образована тройная ячейка с аркой над средним делением и фронтоном над ней. Внутри мавзолей имеет цилиндрическую форму, непосредственно переходящую в купол. Внутренний цилиндр расчленен восемью нишами, попеременно прямоугольными и полуциркульными в плане. К простенкам между нишами приставлены колонны, по-

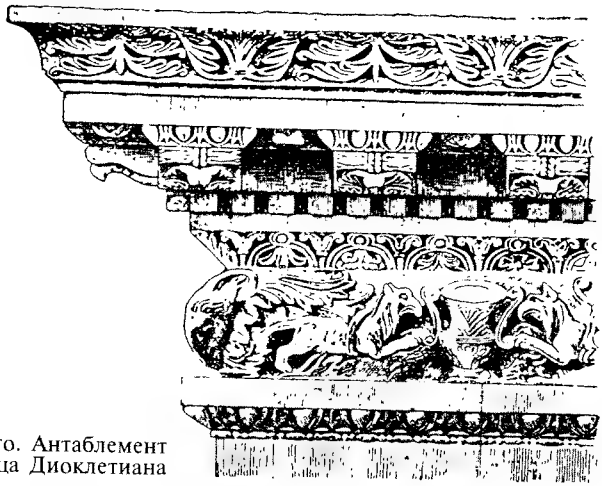


Рис. 253. Спалато. Антаблемент храма дворца Диоклетиана

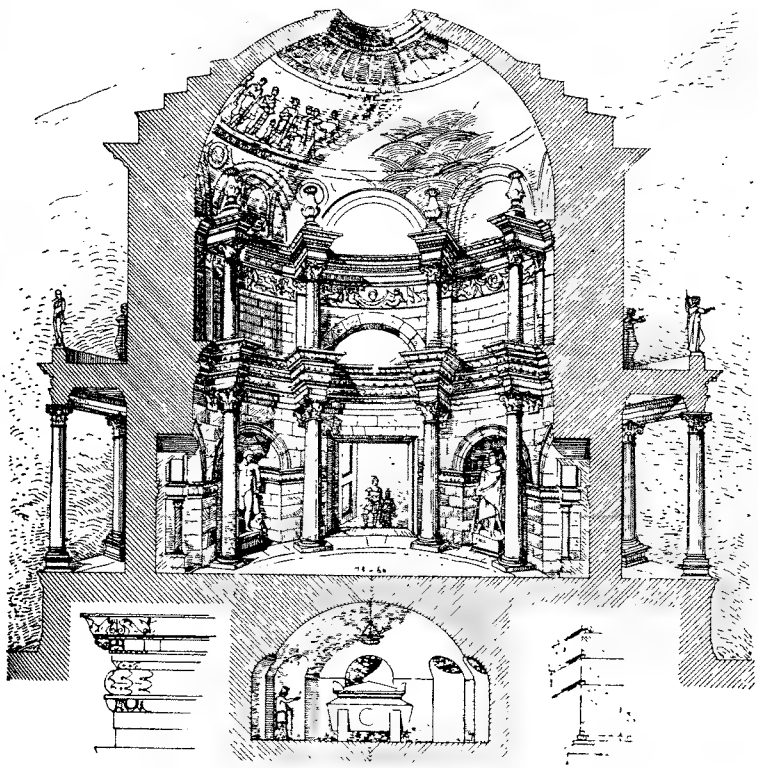


Рис. 254. Спалато. Мавзолей Диоклетиана в его дворце

Рис. 255. Спалато. Мавзолей Диоклетиана в его дворце

мещенные двумя рядами друг над другом. Прямые антаблементы, которые они несут, раскрепованы, а ниши по своей высоте ниже линии капителей нижних колонн. Саркофаг (каменный гроб) императора стоял в подземной камере. Диаметр купола 13,5 м, толщина стен 2,9 м.

Верхний главный зал мавзолея Диоклетиана непосредственно примыкает к Пантеону, он в своей вершине тоже имел круглое отверстие. В нишах стояли фигуры. Однако общая композиция мавзолея Диоклетиана совершенно отличается от композиции Пантеона. В Спалато наблюдаются новые и очень про-

Рис. 256. Спалато. Деталь портала мавзолея Диоклетиана

тиворечивые тенденции, нарушающие цельность впечатления. В мавзолее еще гораздо сильнее, чем в Пантеоне, выступает материальность каменной кладки внутреннего массива. Но вместе с тем поставленные перед стенами колонны, сильно раскрепованные, подчеркивают окутывающий массу кладки пространственный слой, который контрастирует с каменной массой. Два яруса колонн (восходящие в конечном счете к двум ярусам колонн внутри периптера) тоже облегчают внутренность и контрастируют с каменными глыбами. Колонны не втянуты в массу и стоят перед ней. Происходит борьба между массой и колон-

нами из-за антаблементов, что напоминает здания римского барокко (рис. 189—193).

В мавзолее Диоклетиана наблюдается тенденция к растворению материального, которая предвосхищает древнехристианские церкви Рима IV века, и особенно византийскую архитектуру VI века. Дематериализация (растворение материального) сказывается прежде всего в обработке купола. Характерно, что, по контрасту с тяжелой и негибкой массой каменных стен, купол (рис. 255) весь сложен из кирпича, он легкий и эластичный. По контрасту с телесными касетами Пантеона, которые производят очень конкретно-вещественное и материальное впечатление, купол мавзолея Диоклетиана был внутри покрыт расписанной живописью штукатуркой или, что более вероятно, мозаикой (рис. 254).

Это растворяло поверхность купола, внося в нее пространство и движение. Дематериализация особенно сильно сказалась в обработке капителей и антаблементов, густо покрытых сложным подвижным орнаментом, сработанным в значительной степени при помощи бурава, который все больше и больше употреблялся в позднеримское время при проработке орнаментальных архитектурных деталей (рис. 253 и 256). Буравом проделывают в мраморе многочисленные темные отверстия, особенно на капителях. Весь характер римского архитектурного орнамента заметно меняется. Исчезает былой богатый рельеф и сочность пластических деталей. Формы схематизируются и упрощаются. Все внимание орнаментатора направлено на то, чтобы разрыхлить поверхность большим количеством мелких форм и заставить ее вибрировать резкими мелкими контрастами темных и светлых пятнышек, совершенно растворяющих материальное в мелочной игре светотени. Мельче стали и колонны, благодаря тому что верхний ярус, воспринимавшийся в Пантеоне только как аттик, в Диоклетиановом мавзолее доведен до размеров равноправного ордера, правда подчиненного нижнему. В Спалато не проведено последовательного субординирования членений, так что выступающие со всех сторон колонны равномерно мелькают во внутреннем пространстве.

Niemann G. Der Palast des Diokletian in Spalato. Wien, 1910; *Hebrard E., Zeiller I.* Palais de Diocletien. Paris, 1912; *Bulič F.* Kaiser Diokletians Palast in Split. Zagreb, 1929; *Schulz B.* Die porta aurea in Spalato (Jahrbuch des deutschen archaeologischen Instituts, 24), 1909; *Strzygowski J.* Spalato (Studien aus Kunst und Geschichte, Franz Schneider gewidmet), 1906; *Zeiller J.* Sur la place du palais de Diocletien à Spalato dans l'histoire de l'art (Byzantion, 6), 1931; *Weigand E.* Die Stellung Dalmatiens in der römischen Reichskunst (Strena Buliciana). Zagrebiae, 1924; *Weilbach F.* Die Rekonstruktion des Diokletians-Palastes (Strena Buliciana), 1924; *Bulic F.* Il sepolcro di Diocleziano a Split (Vjesnik za archeol. Dalmatinsku, 40).

Базилика Максенция в Риме

В основу этой грандиозной римской базилики (рис. 257—260) — последнего гигантского монументального римского здания — положена система центрального зала терм в той форме, какую он принял в термах Диоклетиана (рис. 233 и 236). Боковые помещения очень развиты, перекрыты полуцилиндрическими сводами, перпендикулярными главному нефу, и соединены друг с другом пролетами, которые здесь значительно шире, так что образовались настоящие боковые нефы. Средний, более высокий, неф перекрыт тремя крестовыми сводами, пяты которых опираются на восемь колонн. Здание окончено Константином Великим, оно задумано и построено Максенцием, императором, которого Константин победил со своим войском и сместил. Максенций был сторонником восстановления и обновления старой традиционной римской культуры и язычества, и эта тенденция нашла себе яркое выражение в огромной базилике, которую он начал строить на старом республиканском форуме между храмом Венеры и Ромы и форумом Веспасиана (рис. 151 и 152). Первоначально главный вход в базилику помещался с широкой стороны, обращенной на форум; на противоположной длинной стороне, против главного входа, была апсида, отделенная тройной аркадой от внутреннего пространства. Но впоследствии ориен-

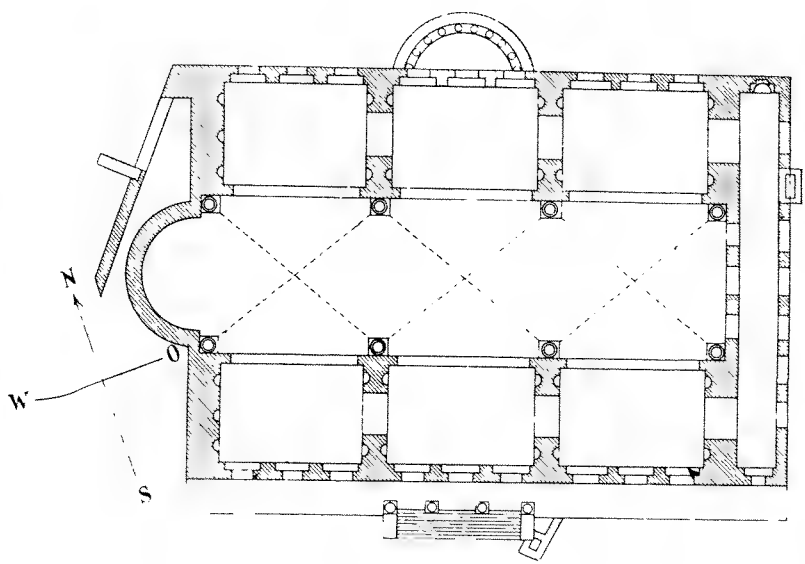


Рис. 257. Рим. Базилика Максенция

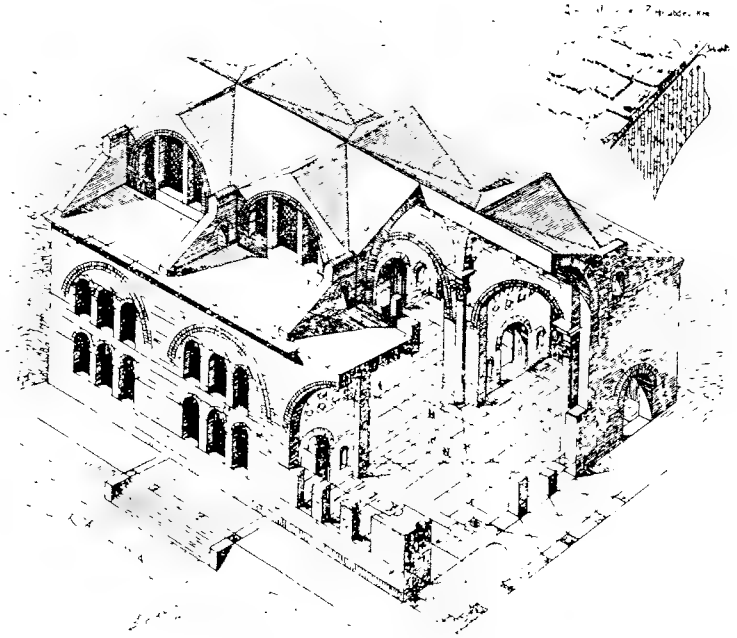


Рис. 258. Рим. Базилика Максенция. Реконструкция

тацию изменили, пристроили другую, подобную первой, апсиду, с узкой стороны выходящей на форум, а главный вход перенесли на узкую сторону, обращенную к храму Венеры и Ромы, приделав к этой стороне здания вестибюль, перекрытый семью крестовыми сводами.

Базилика Максенция примыкает к предшествующим столичным сводчатым зданиям II и III веков. Она очень цельна по своей архитектурной концепции и совершенно не имеет тех элементов, заимствованных из восточной школы римской архитектуры, которые играли такую большую роль во дворце Диоклетиана в Спалато. Базилика Максенция завершает собой развитие римского сводчатого стиля.

Очень важно, что в базилике Максенция последовательно проведена в конструктивном отношении концентрация массы в отдельных тяжелых столбах, выделенных из массивной оболочки, охватывающей внутреннее пространство, и несущих на себе всю тяжесть сводов. Только короткая сторона базилики с апсидой является непрерывной массивной полосой; в остальных частях здания своды опираются на двенадцать столбов. Эта система выступает особенно ясно на наружных стенах длинных сторон, которые очень тонки и сплошь прорезаны дву-

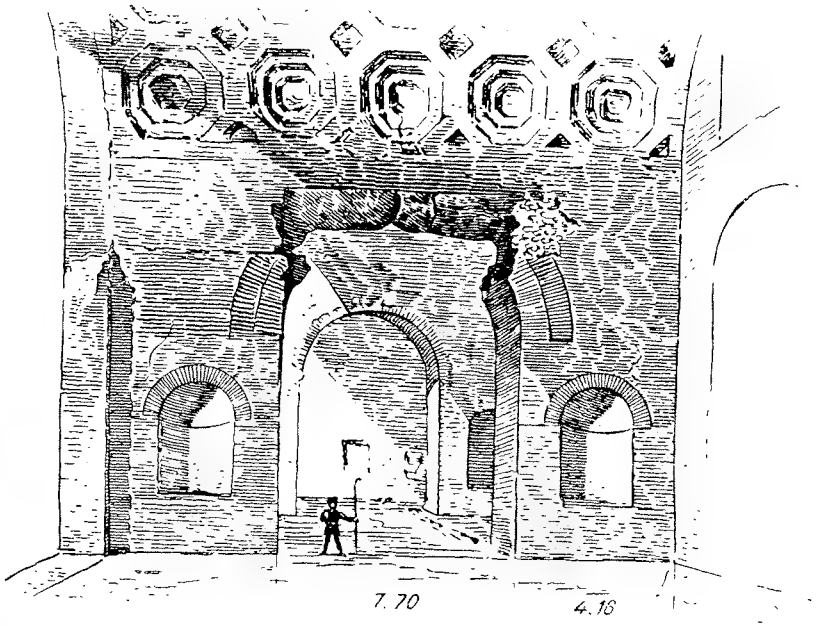


Рис. 259. Рим. Базилика Максенция. Боковой неф

мя ярусами расположенных друг над другом широких арочных пролетов, разделенных совсем узкими столбиками (рис. 258). Сквозные наружные стены базилики Максенция ничего не несут и являются только легким заполнением между столбами, на которых основывается вся конструкция. Столбы между отделениями боковых нефов имеют ниши, которые еще больше разлагают массу. Очень важна также система перенесения части бокового распора крестовых сводов центрального нефа на наружные столбы при помощи контрфорсов, перекинутых через кровли боковых нефов (рис. 258 и 260). В этих контрфорсах, которые развились в центральных залах терм, мы имеем предвосхищение готической системы контрфорсов и аркбутанов, получившей всеобщее распространение в Западной Европе в XIII веке (см. т. III). Световые пролеты под арками крестовых сводов были расчленены, как в термах, тонкими столбиками, на три части каждый, причем каждое деление не было завершено, как в наружных стенах, особой аркой, благодаря чему сохранилась цельность тройного светового пролета, завершенного большой аркой. Конструкция на столбах и сквозной характер массы базилики Максенция свидетельствуют о тенденции к большей инженерно-конструктивной изощренности, которая

непосредственно связана с ростом значения замкнутого внутреннего пространства. По сравнению с Пантеоном и с более ранними термами конструкция базилики Максенция гораздо тоньше. Все же при современном состоянии развалин базилики особенно ясно, сколько лишней тяжести имеется, например, в сводах боковых нефов.

Тенденция вскрыть наружные стены большим количеством широких арочных отверстий, которую мы наблюдаем уже в термах и которая диаметрально противоположна пещерному характеру внутренности Пантеона, выражает открытый светский характер здания. В этом стремлении к связи внутреннего пространства здания с окружающим его наружным пространством природы сказывается реакция эллинистической концепции, которая понимала архитектурное пространство как часть пространства природы. С другой стороны, в базилике Максенция наблюдается тенденция к живописным пересечениям и богатым архитектурным картинам, которые напоминают помпеянские росписи четвертого стиля и соответствующие им архитектурные композиции в домах Помпеи. Привлекательность и живость картин, которые зритель получал, проходя в различных направлениях по внутренним помещениям базилики, основывается главным образом на довольно широких арочных пролетах в простенках между отдельными делениями боковых нефов. Эти пролеты глубоко родственны арочным отверстиям между пролетами арки Септимия Севера (рис. 241). Когда зритель идет вдоль главного нефа, то перед ним проходят видимые им в три четверти перекрытые полуцилиндрами пространства, причем их формы очень усложняются пролетами в боковых стенах, через которые открываются виды в соседние помещения. Еще более живописно и богато внутренность базилики Максенция выглядит при движении зрителя вдоль одного из боковых нефов (рис. 259 и 260). Он видит перед собой спускающуюся вниз сторону полуцилиндра и пролет в соседнее помещение, при прохождении которого открывается следующий полуцилиндр и пролет. При этом сбоку от зрителя развертываются различные сменяющие друг друга виды на высокий средний неф и через него на противоположный боковой неф с полуцилиндрами и пролетами между ними.

Отмеченные черты: 1) связь внутреннего пространства с пространством природы; 2) группировка архитектурных форм в живописные картины, последовательность которых развертывается перед зрителем, — связаны в базилике Максенция с эллинистической традицией. Но в общую композицию базилики эти отголоски эллинистических концепций вносят только известный от-

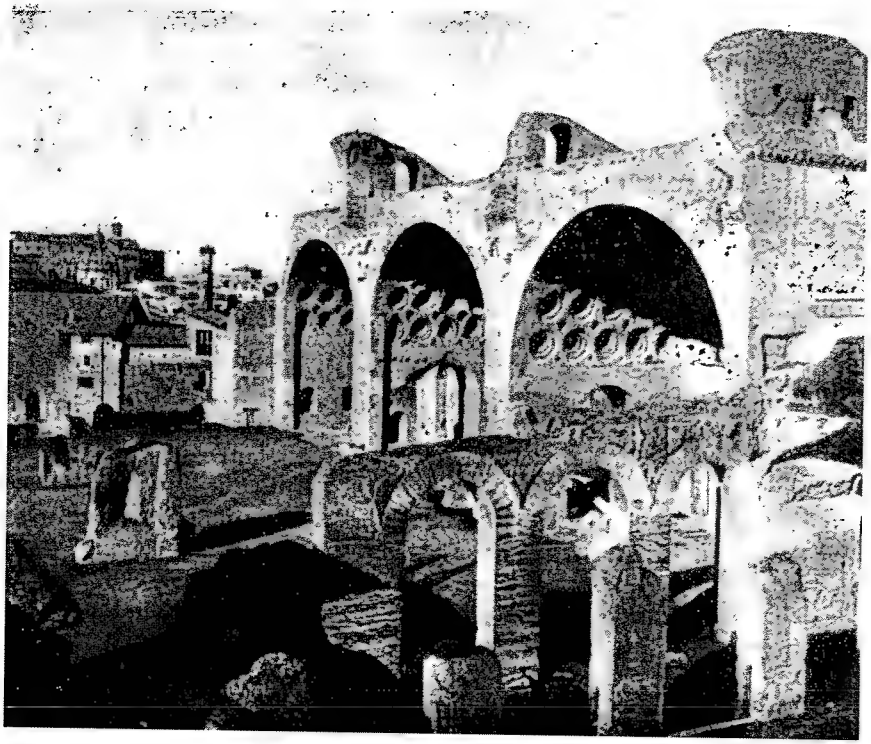


Рис. 260. Рим. Развалины базилики Максенция

тенок, придающий целому характерный отпечаток, но не составляющий его основы. Мощные столбы и особенно своды, главным образом полуцилиндрические, но также и крестовые, четко и ясно охватывают пространства, заключенные под ними, формуют их и выделяют из окружающего. Пролеты стен вскрывают массы и связывают внутренность с окружающим; но вместе с тем они и отграничивают замкнутые в себе самостоятельные архитектурные пространства. Открывающиеся внутри во все стороны живописные картины связывают друг с другом отдельные части внутренности, но вместе с тем они отделяют и противопоставляют друг другу, различно оформляя их, средний и боковые нефы. Над живописностью и пересечениями господствует простое и ясное членение на два ряда кубических клеток, завершенных огромными полуцилиндрами, которые, сопоставленные на известном расстоянии друг с другом, сдерживают три крестовых свода, опирающихся концами на колонны, три огромных «балдахина». Над всем господствуют широкие арки и своды, спокойно и мощно охватывающие людские массы, над которыми балдахины

колонн и крестовых сводов строят образы монументализированных индивидуальностей вождей и героев.

Полуцилиндрические своды сохранили рисунок касет (рис. 259 и 260) — больших, ясных и предметных, как в Пантеоне. (Это лишний раз подтверждает особое положение дворца Диоклетиана с его мавзолеем, свод которого дематериализован.) Обработка столбов и арок под ними не сохранилась, но она, конечно, соответствовала стилю касет.

Базилика Максенция очень велика, это одно из самых грандиозных римских сводчатых зданий. Она занимает площадь около 100×75 м (включая апсиды); диаметр арки крестового свода центрального нефа (равный диаметру полуцилиндров боковых нефов) достигает 25 м, высота полуцилиндров около 25 м, высота среднего нефа около 40 м. В современном виде развалины здания, от которого сохранился только один боковой неф, производят величественное впечатление. Но когда базилика Максенция была цела и ее внутренние массивы были покрыты тектонической мраморной облицовкой, когда стояли колонны, поддерживавшие крестовые своды, ее внутреннее пространство по тем же причинам, что и внутренность Пантеона, казалось меньше, чем можно было бы ожидать от такого грандиозного здания.

Schultze R. Basilika. Berlin und Leipzig, 1928; *Douel M.* L'Algèrie romaine. Forums et basiliques. Timgad, Djemila, Khemissa, Madaure, Cherchell, Tipasa. Paris, 1930; *Deville A.* Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. Paris, 1871; *Martini F.* La Vetrina delle antichita. Roma, 1923; *Neumann.* Antike Gläser, Ihre Zusammensetzung und Färbung (Zeitschrift für angewandte Chemie, 38), 1925.

Арка Константина в Риме

Константин сперва продолжает националистическую традицию Максенция. Он не только заканчивает построенную его предшественником базилику на республиканском форуме, но строит еще термы и свою триумфальную арку около Колизея (рис. 217 и 261), самую большую из всех находящихся около форум романум. Арка Константина отличается вялостью архитектурных форм и перегруженностью сложными многофигурными рельефами, отчасти снятыми из более старых зданий. Она показывает всю искусственность националистических тенденций восстановить блестящее прошлое Рима. Будущность принадлежала в архитектуре совсем другому направлению (рис. 262).

Walton. The date of the Arch of Constantin (Memoirs of the American Academy in Rome, 4); *Lehmann-Hartleben K.* Zum Reliefschmuck des Konstantinsbogens (Römische Mitteillungen, 35).

Рис. 261. Рим. Арка Константина

Рис. 262. Рим. Арка Janus Quadrifrons

Катакомбы (рис. 263 и 264), образующие громадный «подземный Рим» (Roma sotteranea), свидетельствуют о том огромном распространении, которое христианство имело до его признания в 313 году (Миланский эдикт) официальной религией. Катакомбы — вырытые под землей в вулканическом грунте ходы неправильной формы, которые время от времени расширяются, образуя отдельные более вместительные помещения. Это — настоящие пещеры, которые изгибаются в разные стороны, идут то выше, то ниже, пересекаются и переплетаются на протяжении десятков километров, образуя запутанный план без всякой системы. Катакомбы служили кладбищами христиан, которые не сжигали тел умерших подобно язычникам, сохранявшим пепел в урнах в колумбариях (рис. 265) — специально предназначенных для этого помещениях. Катакомбы — восточного происхождения. Помимо аркосолий — полуциркульных ниш, в которые ставили саркофаги, в катакомбах имеются часовенки, в них происходили культовые действия. Катакомбы начали строить уже в I веке н. э., но наибольшее число их относится к III и началу IV века. Колонны, антаблементы и другие архитектурные членения в катакомбах встречаются редко и по большей части относятся уже к более позднему времени. Внутренние стены катакомб покрыты живописью, в ней можно проследить постепенное нарождение условного иконного стиля из реалистических форм, напоминающих помпеянские росписи. Отдельные части катакомб и архитектурные формы в катакомбах крайне трудно более или менее точно датировать ввиду того, что катакомбы постоянно расширяли и перестраивали и так как качество исполнения в них крайне низкое. На поверхности земли над катакомбами имеются иногда маленькие часовенки (например, в виде квадрата с тремя примыкающими к нему апсидами, так что образуется план в виде трилистника — рис. 263) или даже полуподземные сооружения базиликального характера. Однако и эти сооружения трудно точно датировать, да кроме того, они совершенно незначительны в архитектурно-художественном отношении. Катакомбы дают яркую картину той среды, где с каждым годом все сильнее распространялось во II и особенно в III веке христианство: это были низы столичного населения, впитывавшего в себя большой процент разорявшихся провинциалов. В других городах Римской империи, особенно в более крупных, картина была, конечно, та же, что и в Риме. Контраст между этим убогим искусством и блестящими созданиями придворной архитектур-

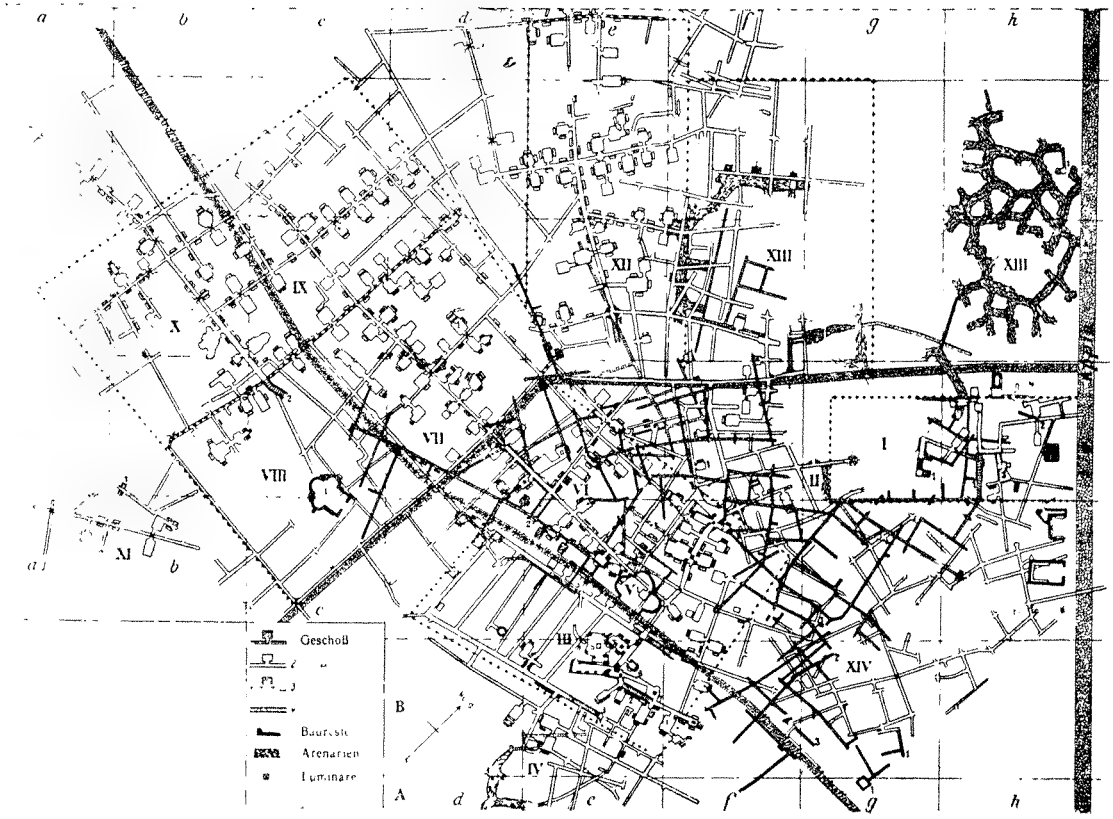


Рис. 263. Рим. Катакомба Св. Каллиста

Рис. 264. Рим. Катакомба Св. Каллиста

Рис. 265. Колумбарий в окрестностях Рима

ной школы, как, например, императорские форумы, термы, базилика Константина и так далее, колоссален. Но катакомбы объясняют нам пещерный характер Пантеона.

Styger R. Die romischen Katakomben. Berlin, 1933; *Фрикен А.* Римские катакомбы и памятники христианского искусства. I IV. М., 1875 1878; *Wuiff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1915; *Achelis H.* Die Bedeutung der Katakomben von Neapel für die christliche Kunstgeschichte. Leipzig, 1932; *Beyer H., Lietzmann H.* Die jüdische Katakombe der Villa Torlonia in Rom. Berlin, 1930; *Beyer O.* Die Katakombenwelt. Tübingen, 1927; *Sybel von L.* Probleme der christlichen Antike (Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 27), 1924.

Монументальные постройки Константина Великого в Иерусалиме

Вслед за признанием христианства официальной государственной религией правительство Константина принялось за обширную строительную деятельность в области культовых зданий нового типа. Особенно важны грандиозные сооружения в Иерусалиме, который превратился в главный религиозный центр империи. Первоначальные сооружения IV века почти совершенно до нас не дошли. То, что сохранилось, изучено еще недостаточно и вызывает много спорных вопросов. Однако ясно, что эти здания примыкают к восточной школе римской архитектуры, что они представляли собой не дальнейшее продолжение столичного сводчатого стиля, а основывались главным образом на эллинистических формах открытых дворов, портиков, базиликальных залов и круглых ротонд с плоскими потолками, отличались открытыми и легкими формами. Но элементы сводчатого стиля все же проникали в эти здания, которые, вероятно, развивали дальше переходный стиль дворца Диоклетиана в Спалато.

Heisenberg A. Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins. I, II. 1908; *Mickley P.* Die Konstantin-Kirchen im heiligen Lande. Leipzig, 1923.

Древнехристианские базилики Рима IV века

Хорошо известны многочисленные церковные постройки IV века в Риме — так называемые древнехристианские базилики, которые очень сильно контрастируют с базиликой Максенция и римским сводчатым стилем II и III веков.

Долгое время спорили о происхождении древнехристианской базилики, причем защищали самые различные точки зрения. Одни утверждали, что христианская базилика произошла от маленьких

часовенок над катакомбами (cellae trichorae — трехапсидные часовенки), другие выводили их из залов частного дома, третьи — из языческого храма и т. д., одни считали родиной христианской базилики Рим, другие — Восток. Однако исследования последнего времени показали, что группа римских базилик IV века имела особенно большое значение для дальнейшего развития этого архитектурного типа, что объясняется руководящим значением Рима IV века в жизни империи. Можно считать доказанным, что древнехристианская базилика произошла из языческой базилики эллинистического типа — с плоским потолком, которая представлена, например, базиликой Ульпия на форуме Траяна (рис. 151 и 196) и которая продолжала существовать в восточной школе римской архитектуры, в то время как в Риме базилику стали перекрывать мощными сводами по образцу центральных зал терм (базилика Максенция). Таким образом, римские зодчие эпохи Константина продолжали идти по пути архитекторов дворца Диоклетиана в Спалато и много брали из восточной школы римской архитектуры. (В самом дворце Диоклетиана имеются по сторонам главного дворцового зала два базиликальных помещения (рис. 247), которые предвосхищают тип древнехристианской базилики и восходят, вероятно, к восточной школе римской архитектуры.)

Наиболее крупные и богато отделанные римские христианские базилики IV века являются роскошными сооружениями, производившими блестящее впечатление. Они состоят обычно (рис. 266) из окруженного портиками на колоннах двора, по одну сторону которого находились входы в главный зал церкви. Против главного входа в церковь располагали монументально оформленный вход во двор. В центре двора находился фонтан для омовения. Двор древнехристианской базилики восходит к эллинистическому перистилю, но в IV веке он в церквах называется атрием. Любопытно, что композиция древнехристианского атрия отражает ту стадию развития перистиля в Риме, когда все примыкающие к нему сводчатые залы придвинуты к одной стороне двора, как в Piazza d'Oro виллы Адриана (рис. 212). Большой храм в Баальбеке (рис. 230 и 231) показывает, что эта стадия развития перистильной композиции из Рима перешла в восточную школу римской архитектуры, где она была положена в основу построения больших монументальных ансамблей. И в древнехристианской базилике двор является только вводной частью здания, тесно связан со входными воротами и составляет только переход от ворот к главному залу, на внутренности которого лежит основной архитектурный акцент.

Одной из самых главных черт древнехристианских базилик IV века является господство внутреннего пространства над наруж-

ным оформлением масс. Снаружи это — невзрачные стены, которые не дают никакого представления о внутренней роскоши и украшенности. Римские базилики очень сильно перестроены и реставрированы, но все же ряд памятников позволяет наглядно представить себе их первоначальное устройство. Тем, что они все богатство пространственных решений и декораций переносят внутрь, римские базилики IV века продолжают линию развития языческой римской архитектуры, которая, начиная уже с Нимфея в Ниме (рис. 165) и еще раньше, стремится овладеть замкнутым внутренним пространственным ядром. Вместе с тем древнехристианские базилики отказываются от таких основных достижений римской архитектуры, как своды и бетонная техника, и перекрыты либо плоским (обычно касетированным) потолком, либо просто кровлей на стропилах, которые оставались подчас ничем не закрытыми изнутри. Не менее важна очень большая вытянутость здания в длину, так что получается сильно выраженный лонгитудинальный (вытянутый в длину, от латинского слова longitude — длина) архитектурный тип, который раньше в такой форме совершенно не был известен в Риме и резко контрастирует с центральным (или «центрическим») архитектурным типом Пантеона, мавзолея Диоклетиана в Спалато и другими. Односторонняя вытянутость древнехристианских базилик в длину является очень важным архитектурным моментом, который совершенно отсутствует в базилике Максенция и только сравнительно слабо проявляется в общей композиции форума Траяна и Большого храма в Баальбеке.

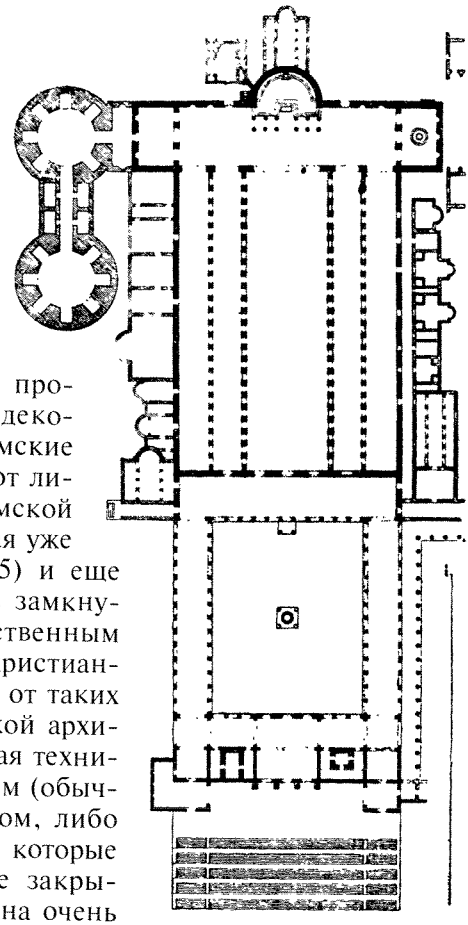


Рис. 266. Рим. Базилика Св. Петра

В IV веке перед архитекторами Рима стояла задача в очень спешном порядке удовлетворить огромную потребность столич-

ного населения в новых культовых зданиях. Отсюда легкий характер архитектуры древнехристианских базилик, сделанных точно наспех и совершенно отличных в этом отношении от необычайно фундаментальных римских бетонных сводчатых зданий, тяжелых и массивных. Легкость конструкций и нередко встречающаяся открытая внутрь стропильная крыша побудили Ригля назвать древнехристианскую базилику «временно прикрытым двором» (provisorisch gedeckter Hof). Эти черты связаны с новым усилением эллинистической традиции, передавшейся в IV веке в Рим из восточной школы римской архитектуры, что подготовлялось уже дворцом Диоклетиана в Спалато. Эллинистического происхождения и расчленение внутреннего пространства на три нефа двумя рядами колонн, причем средний неф шире боковых. Получаются как бы два сопоставленных рядом друг с другом портика, напоминающих также портики и колоннады, обрамлявшие главные улицы римских городов. Сходство базилики с эллинистическими портиками еще усиливается тем, что боковые нефы-портики часто имеют входы на обоих концах, так что посетитель, гуляя по улицам Рима, может зайти внутрь через дверь на одном конце базилики и, выйдя из нее на другом ее конце, идти дальше своим путем. В древнем Риме на улицах было много портиков, обрамлявших тротуары, площади и так далее; атрий и нефы древнехристианской базилики легко себе представить входящими в систему таких портиков и колоннад, только они выделялись из них своей композицией и размерами. Аналогичным было ведь отношение и эллинистической базилики к портикам городских площадей, например в Помпеях (рис. 133 и 134). Перекрытие более широкого среднего нефа, который в эллинистических базиликах иногда оставался, может быть, открытым (Помпеи), было связано с задачей осветить средний неф. С другой стороны, большая ширина среднего нефа по сравнению с боковым толкала на то, чтобы сделать его выше. Отсюда возникла мысль о базиликальном разрезе с боковым светом, который применялся уже в больших эллинистических залах. Но всего этого еще недостаточно для объяснения архитектурно-художественной композиции древнехристианской базилики. В ней особенно важно последовательное подчинение архитектурной структуры культово-религиозному назначению. В этом сказывается дальнейшее развитие тенденции, которая уже наметилась в Пантеоне, но которая там была еще нейтрализована обратной тенденцией к самостоятельной и независимой от религии архитектурной форме. В древнехристианской базилике, на основе феодализации Рима, произошел сдвиг, обратный тому, который был главным завоеванием архаической и классической греческой

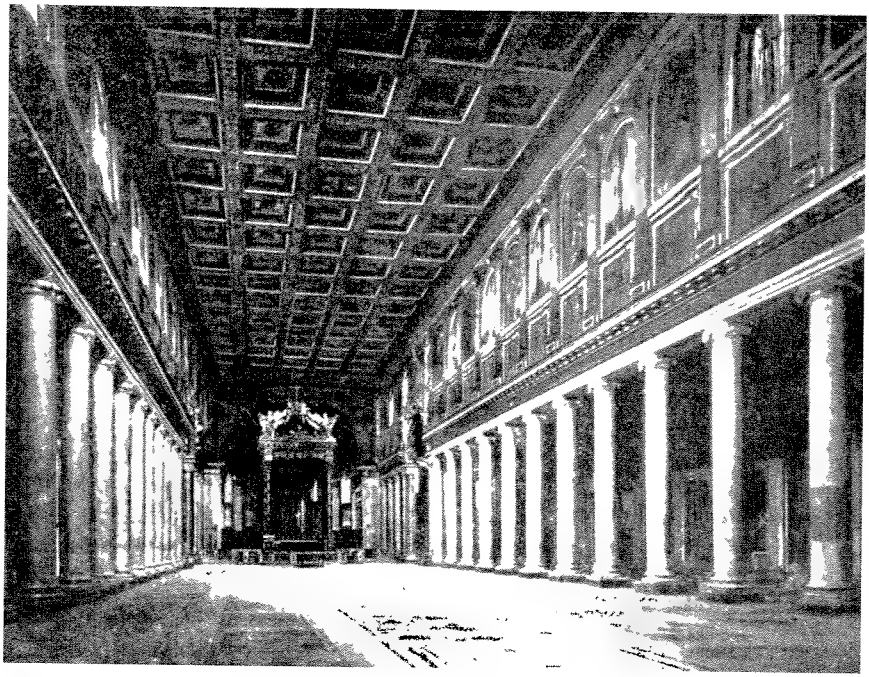


Рис. 267. Рим. Санта Мария Маджиоре

архитектуры. Однако между восточно-деспотической догреческой архитектурой и древнехристианским зодчеством существует принципиальная разница в том отношении, что в IV веке в Риме не отказываются от достижений архитектуры Греции и Рима, не отказываются от ордера, а подчиняют его новым замыслам. Так, взятые в отдельности, портики древнехристианских базилик сильно напоминают эллинистические портики, но в IV веке они служат совершенно новой архитектурной идее, до того неизвестной ни в греческом, ни в римском зодчестве.

В древнехристианской базилике композиция ее главного зала (рис. 267) строго подчинена основной направленности к апсиде, которая завершает центральный неф на стороне, противоположной входу. В апсиде стоит алтарь — стол для священной жертвы. К алтарю сходятся все линии. Туда ведут два ряда колонн, разделяющих нефы, ряды световых пролетов в стенках над колоннами, линии пола, антаблементов и потолка, сильно вытянутые в длину пространства средних и боковых нефов. Эта одномерная направленность напоминает египетские храмы Нового царства и содержит элементы пещерного восприятия, одномерного углубления в толщу скалы. В связи с этим атрий по-

лучает характер связанного с пространством природы открытого двора, из которого сгущается внутренний зал, как пещера, ведущая к конечному углублению полуциркульной алтарной ниши.

Однако световые пролеты над колоннадами уничтожают впечатление пещеры и дают перевес внутреннему пространству зала над открытым двором. Под потолком или кровлей базилики образовалось самостоятельное пространственное ядро, противопоставленное окружающему. Это подчеркивается еще рядом дополнительных помещений, которые вводятся в главный зал и которые его усложняют. Между двором и базиликой располагают сильно растянутый в ширину вестибюль, который называется нартекс и предназначался для еще не вполне посвященных, но готовых к посвящению, а также для наказанных верующих, которым временно запрещен доступ в самый храм. Обыкновенно одинаковое количество дверей отделяет нартекс и от атрия и от базилики. На противоположном конце главного зала часто помещают между продольными нефами и апсидой поперечный неф, называемый трансепт (рис. 266), предназначенный для служителей культа и обусловленный все растущим количеством их и все большей торжественностью и парадностью богослужения, которое становится роскошным показным зрелищем. Пространство, непосредственно окружающее жертвенник, отделяют невысокими сквозными перегородками как алтарное помещение, противопоставленное пространству главного зала, в котором собирается и находится во время культа масса посвященных. Однако алтарь сохраняет свой открытый характер и виден отовсюду. Алтарная часть с течением времени выдвигается дальше в пространство для молящихся, в котором часть его, примыкающая к трансепту и апсиде и связанная с алтарем, отделяется невысокими перегородками (рис. 268). В выдвинутой вперед части алтаря устраивают две кафедры — одну для проповедей, другую для чтения священных книг. Наиболее крупные базилики имеют даже пять нефов, причем боковые нефы обычно становятся тем выше, чем ближе они придвинуты к среднему нефу. Боковые нефы иногда перекрывают сводами, контрастирующими с плоским покрытием среднего нефа. Замкнутость внутреннего пространства базилики обусловлена, с одной стороны, базиликальным разрезом, с другой — помещением главной залы между нартексом и трансептом. Сильно растянутые в ширину помещения, расположенные в начале и в конце композиции главного зала, уменьшают движение и направленность его нефов, которые контрастируют с нартексом и трансептом и благодаря этому больше в себе замыкаются. Однако никогда колоннады, обрамляющие средний неф, не продолжаются вдоль узких его

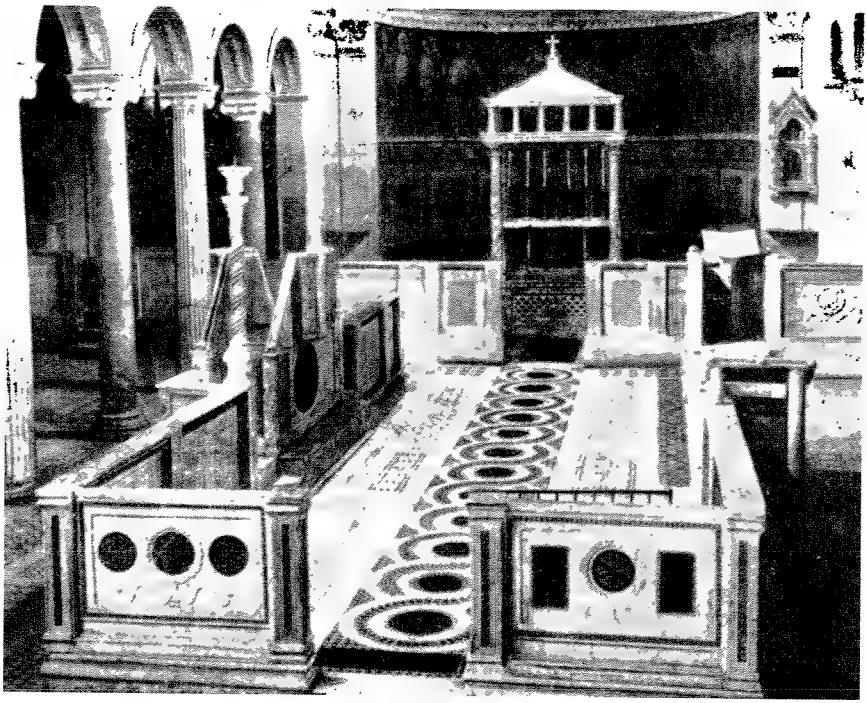


Рис. 268. Рим. Базилика Св. Климента

сторон так, чтобы получился замкнутый перистиль, как, например, в базилике в Помпеях. С другой стороны, существуют уже классические периптеры, в которых внутренние колоннады идут от одной короткой стены к другой и не продолжаются на узких сторонах (например, храмы Посейдона в Пестуме, Зевса в Олимпии и много других — рис. 28, 48 и 50). Нартекс и трансепт составляют одно целое с главным залом, колоннады которого связывают друг с другом исходную и заключительную точки движения нефов — нартекс и трансепт. Из атрия зритель попадает в растянутый в ширину нартекс, который стелется перед главной частью базилики и распределяет входящих перед плоскостью главной входной стены, сдерживающей дальнейшее движение и ставящей преграду. По контрасту с нартексом, отталкиваясь от него, развертывается сильная одномерная направленность нефов (рис. 266 и 267), находящая себе разрешение в трансепте с апсидой, которая является не только целью этого движения, но и завязкой нового обратного движения из алтаря в помещение для молящихся. Растянутый в ширину трансепт опять нейтрализует и останавливает движение нефов, а апсида, притягивающая к

себе нефы сквозь трансепт, вместе с тем отбрасывает движение обратно в неф, что ясно выражено в полуциркульных очертаниях стен и конхи. Обратное движение нефов докатывается до нартекса, так как нефы направлены в обе стороны, но благодаря тому, что со стороны алтаря продольные нефы ничем не отгорожены от трансепта (подобно тому как они отгорожены от нартекса), а также благодаря апсиде, господствует направленность к алтарю. Таким образом между нартексом и трансептом образуется через продольные нефы законченная в себе система движений, замыкающая пространственную композицию. Эта замкнутость внутреннего пространства еще усиливается базиликальным разрезом, благодаря которому образуется нарастание от боковых нефов к среднему, что тоже закругляет и завершает в себе пространственное ядро, соответствуя в продольном разрезе возвышению зала над нартексом и трансептом. Закругленности пространственной композиции соответствует и световая композиция: благодаря двум рядам верхних световых отверстий средний неф гораздо светлее, чем боковые нефы; нартекс и даже трансепт — тоже темнее, но из световых отверстий апсиды льется сильный свет, который выделяет алтарь, так как световые отверстия апсиды — единственные в среднем нефе, расположенные в нижней зоне колоннад. Иногда встречаются световые отверстия и в боковых нефах на длинных сторонах базилики, но они имеются далеко не всегда, так как городская базилика обычно непосредственно примыкает к соседним домам, а кроме того, они дают лишь незначительный свет, так как выходят чаще всего на портики примыкающих к базилике перистилей и колоннад, или на незначительные свободные пространства, затемненные окружающими их строениями, или же, наконец, на узкие улицы или даже переулки. Резкие лучи света, льющиеся из алтарной апсиды, имеют символическое значение. Все христианские церкви обращены алтарями на восток, и утренние лучи восходящего солнца, прорезывающие световые отверстия апсиды, учитывались в композиции культовых действий, что напоминает композицию храма мистерий в Элевсине (ср. стр. 138).

Внутренность главного помещения древнехристианской базилики сильно отличается от внутренних пространств монументальных римских сводчатых зданий впечатлением легкости и бестелесности архитектурных форм, в чем находят себе выражение в плане архитектурной композиции идеалы римского христианства IV века, направленные к отказу от телесного и к противопоставлению несовершенному внешнему миру идеального мира потустороннего. Древнехристианские базилики сперва еще сохраняют над колоннами прямые антаблементы, но в течение

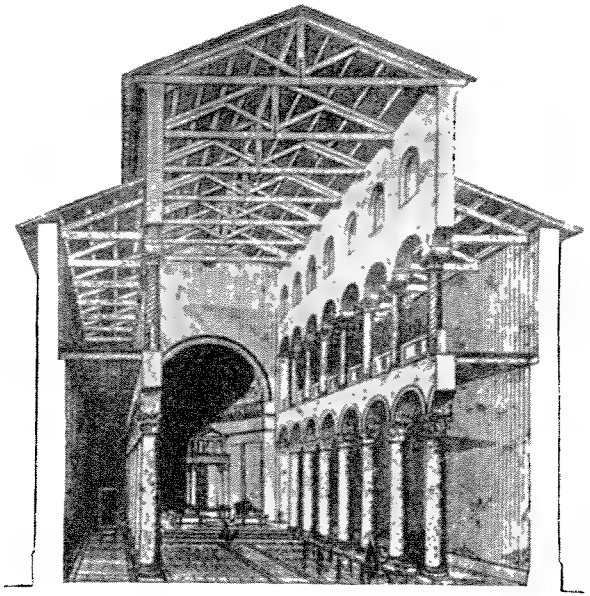


Рис. 269. Рим. Базилика Св. Агнессы

IV века они все больше переходят на систему соединения колонн друг с другом арками, в связи с чем окончательно подчеркивается преобладание интерколумния над колонной (ср. аналогичные формы уже во дворце Диоклетиана — рис. 250). Очень важно, что в древнехристианских базиликах закончен процесс втягивания ордера в стену, начало которого мы наблюдали в термах (ср. рис. 236). И в тех случаях, когда колонны несут прямой антаблемент (рис. 267), над антаблементом расположена стена, которую несут колонны, так что стволы колонн находятся в одном плане со стеной над ними, причем толщина стены соответствует толщине колонн. Этим наглядно показывается тонкость стен, ограничивающих средний неф базилики, что подтверждается также малой глубиной пролетов верхних световых отверстий, видных снизу. Втягивание колонн в стену завершается соединением колонн друг с другом арками, на которых лежит стена (рис. 269): этим показывается, что стена вырастает из колонн, которые являются не более как частью стены, только облегченной внизу большими пролетами интерколумниев. Арка между колоннами, теснее связывая стволы колонн со стенной массой, вместе с тем еще яснее, чем прямые антаблементы, показывает тонкость геометризованной стены-перегородки. Кристаллличность и тонкость стен по сторонам главного нефа важна и для

нашего представления о других стенах здания, которые кажутся зрителю такими же тонкими и невесомыми. Стена среднего нефа с колоннадой внизу и световыми отверстиями сверху (рис. 267) является основной формой древнехристианской базилики, на которой базируется ее архитектурно-художественная композиция. Тонкость и легкость этой стены создает впечатление облегченных воздушных форм, дематериализованных и одухотворенных. Оставшиеся между арками и световыми отверстиями поверхности все больше и больше покрывают мозаикой, также и конху апсиды, стены которой облицованы мрамором. В апсиде помещают несколько ступеней, предназначенных для сидения служителей культа, с роскошным троном епископа в центре. В целом апсида обрамляет торжественное собрание священнослужителей под изображением божества в конхе вокруг стола-жертвенника. Дематериализация боковых стен сильно подчеркивается световыми контрастами темного нижнего пространства портика и залитого светом верхнего яруса световых отверстий. Темные пространства внизу и светлые наверху переходят друг в друга, борются друг с другом, и в этой борьбе света и тьмы тают и растворяются остатки стены между многочисленными пролетами. Общей дематериализации соответствует и открытая внутрь стропильная крыша (рис. 269, 308 и 309), которая производит совершенно своеобразное художественное впечатление, основанное на сгущении под ней темноты — даже днем, по контрасту с рядом боковых световых отверстий, но особенно вечером и ночью, когда во время собраний базилика освещена большим количеством маленьких лампочек и свечей в руках у собравшихся, что заставляет блестеть поверхности золотых мозаик и необычайно усиливает эффекты светотени.

Над боковыми кораблями иногда имеются помещения второго яруса — хоры (рис. 269), которые известны были уже в языческих базиликах и храмах (рис. 5). Хоры еще больше усложняют композицию внутреннего пространства и переходы светотени. Они связаны со стремлением увеличить вместимость базилики и с усилением зрелищного момента — торжественных и блестящих шествий и процессий, проходящих по среднему нефу, на которые смотрят зрители из двух ярусов боковых нефов.

В римских древнехристианских базиликах IV века мы имеем переходные произведения от языческой архитектуры рабовладельческого Рима к зодчеству феодальных христианских стран Средневековья — к византийской архитектуре на Востоке и к романскому стилю в Западной Европе. Связь древнехристианской архитектуры с византийской не менее глубока, чем ее связь с романским зодчеством, причем и византийская и романская

Рис. 270. Рим. Латеранский баптистерий

архитектуры помимо того непосредственно примыкают также к римским памятникам II и III веков. Но для Западной Европы композиция древнехристианской базилики играет особенно большую роль, так как церковная архитектура Западной Европы вплоть до XIX века и даже позже разрабатывает базиликальную схему церковного здания, в противоположность Византии, в зодчестве которой главную роль играет центрический архитектурный тип.

Тем не менее древнехристианские базилики Рима IV века отличаются целостным архитектурным стилем. В них феодализи-

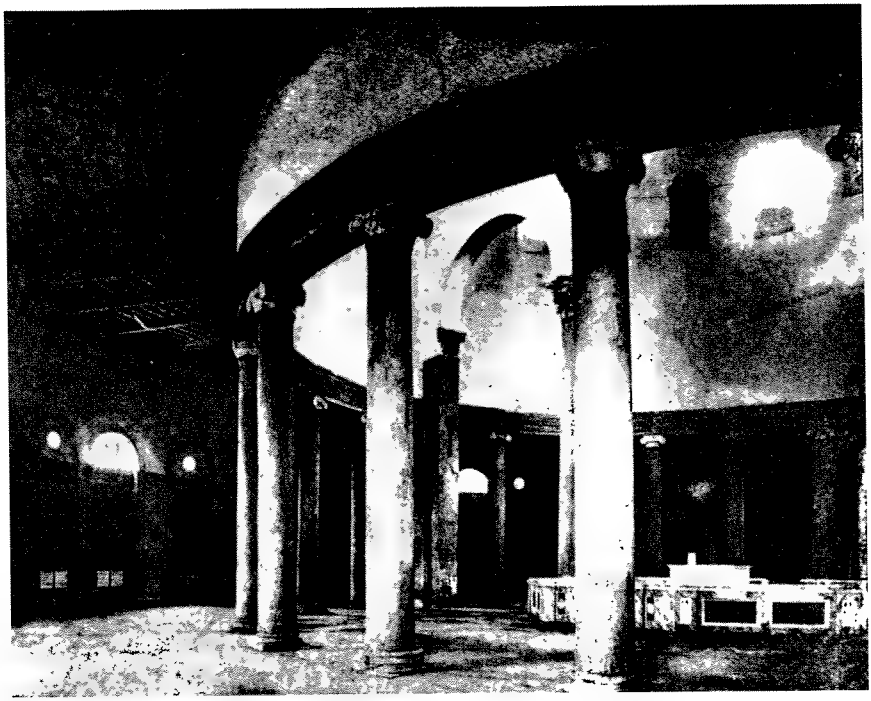


Рис. 271. Рим. Церковь Св. Стефана

ровавшийся Рим на основе предшествовавшего развития архитектуры еще рабовладельческого Рима, а также сильно примыкая к восточной школе римской архитектуры, создал свой новый стиль. В древнехристианских базиликах очень сильны отголоски зодчества рабовладельческих Греции и Рима, но вместе с тем главным содержанием является новая феодальная религиозная идеология, на службу которой поставлены архитектурные формы, сохранившие, однако, в отличие от восточно-деспотических догреческих архитектур, вместе с тем и значительную долю своей самостоятельности как тектонические образы.

Древнехристианские базилики распространились в IV веке по всей империи, в различных частях которой можно проследить всевозможные варианты основного архитектурного типа. Особенно отличаются от столичных древнехристианские базилики восточных провинций, которые, однако, только в V и VI веках выработали свой особый архитектурный тип, относящийся уже к византийской эпохе (ср. ниже стр. 455).

Базиликальный разрез применялся в IV веке в Риме и к центрическим культовым зданиям (рис. 270 и 271).

Wulff O. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1915; *Marucchi O.* Basiliques et églises de Rome. Paris–Rome, 1902; Le Chiese di Roma illustrate. Roma, 1923 слл.; *Riegl.* Die Entstehung der altchristlichen Basilika (Jahrbuch der Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale, I), 1903; *Dvoräk M.* Die Entstehung der christlichen Kunst (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, II), 1923; *Sauer J.* Neues Licht auf dem Gebiet der christlichen Archäologie. Freiburg i/B.–Leipzig, 1925; *Carcopino J.* La basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure. Paris, 1927; *Neuss W.* Die Kunst der alten Christen. Augsburg, 1926; *Styger R.* Nymphäen, Mausoleen, Baptisterien (Architektura, I), 1933; *Giovenale G.* Il Battistero Lateranense. Roma, 1929; *Liesenberg K.* Der Einfluss der Liturgie auf die frühchristliche Basilika. Freiburg i/B., 1928; *Witting.* Die Anfänge christlicher Architektur; *Schlosser J.* Heidnische Elemente in der christlichen Kunst des Altertums. Berlin, 1927; *Glück H.* Die Herkunft des Querschiffes in der römischen Basilika und der Trikonchos (Festschrift P. Clemen). Düsseldorf–Bonn, 1926; *Koethe H.* Frühchristliche Nischenrondbauten. Marburg, 1927–1928; *Weigand E.* Die Orient- oder Rom-Frage in der frühchristlicher Kunst (Zeitschrift für neutestamentische Wissenschaft, 22); *Ginhardt R.* Das christliche Kapitell zwischen Antike und Spätgotik. Wien, 1923.

Мавзолей Констанцы в Риме

В IV веке в Риме было положено начало дальнейшего развития архитектуры, протекавшего в V и VI веках уже в Константинополе, в основу которого легло слияние стиля древнехристианских базилик с римским сводчатым стилем. Характерно, что решающим памятником этого направления является мавзолей Констанцы, дочери Константина Великого, в Риме (рис. 272—274), образцом ко-

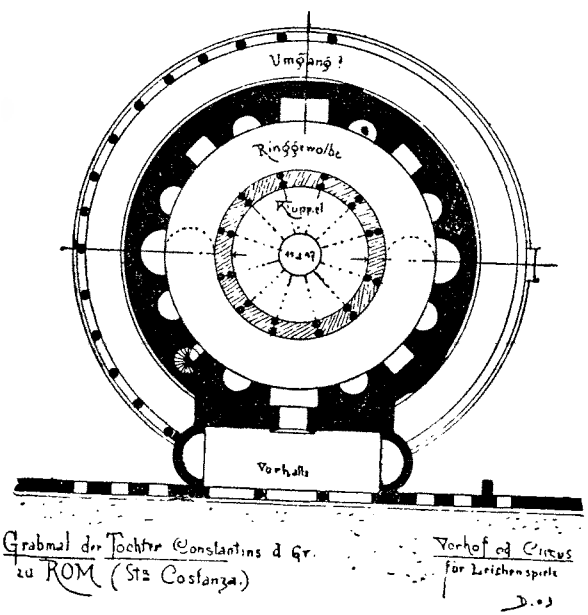


Рис. 272. Рим. Мавзолей Констанцы

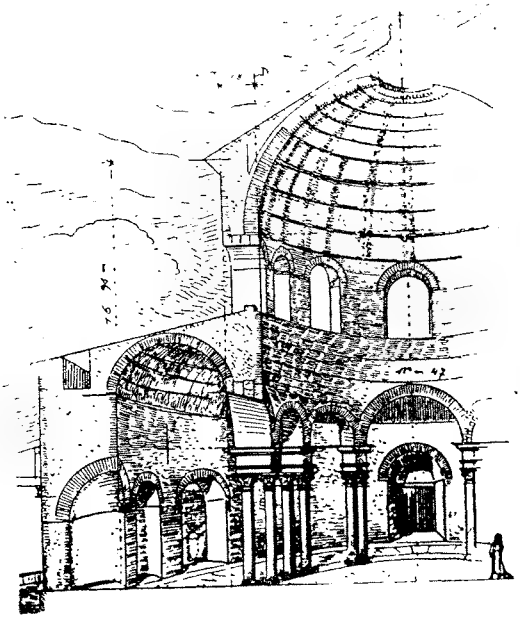


Рис. 273. Рим. Мавзолей Констанцы

торому служили более ранние мавзолеи языческих императоров и особенно мавзолей Диоклетиана в Спалато.

В основе мавзолея Констанцы лежит перенесение базиликальной системы на сводчатое купольное здание. Он имеет уже не просто цилиндрические стены, на которые непосредственно опирается купол, а кольцо свободно стоящих колонн, которые несут стены купольного барабана, прорезанного окнами, и полуцилиндрический свод внутреннего обхода, своим боковым распором нейтрализующего боковой распор купола. Ввиду большой тяжести купола колонны пришлось усилить и сгруппировать по две колонны под каждой арочной пятой. Куски антаблемента между капителями колонн и арками образуют самостоятельные архитектурные элементы, называемые импостами, которые имеются уже в древнехристианских базиликах. Мавзолей Констанцы — бетонный. Очень вероятно, что попытки введения внутреннего обхода в купольное здание делались уже в языческих памятниках. Перед входом в мавзолей Констанцы находился нартекс, ограниченный с боков апсидами, а вокруг главной части, может быть, шла колоннада. Наружные стены мавзолея очень толсты.

Внедрение внутреннего обхода в купольное здание намечалось уже давно, уже в Пантеоне, где зародышем внутреннего обхода

Рис. 274. Рим. Мавзолей Констанцы

являются восемь больших ниш, окружающих центральное пространство. Эволюция центрического купольного зала от Пантеона до мавзолея Констанцы аналогична развитию продольного зала, которую мы наблюдали в главных залах терм от терм Траяна до терм Диоклетиана (рис. 232 и 233), где боковые помещения превратились в боковые нефы. Внутренний обход мавзолея

Констанцы восходит через посредство восточной школы римской архитектуры в конечном счете к эллинистическому перистилю. Внутренняя колоннада сильно облегчает сводчатые формы и придает массам гибкость и эластичность.

Но, с другой стороны, в композиции мавзолея Констанцы наблюдается значительное усиление пещерного характера внутреннего пространства (рис. 274), что сказывается главным образом в массивности наружной стены, совершенно не имеющей световых отверстий, в которую внутри углубляются многочисленные ниши. Пещерность усиливается базиликальной системой освещения: темнота сгущается во внутреннем обходе, и особенно в глубине ниш, вонзающихся в массу, точно в толщу скалы. В мавзолее Констанцы очень характерно для зарождения нового стиля усиление взаимно противоречивых элементов. С одной стороны, усиливается пещерность, напоминающая буддийские храмы Индии, ассирийские сводчатые здания или египетские храмы Нового царства, и создается таинственное, мистическое впечатление. А с другой стороны, внутренний обход усложняет внутреннее пространство и образует пересеченные колоннадами живописные виды на среднюю часть и обход за ней. Эти архитектурные картины живо напоминают легкие эллинистические портики, оформляющие пространство природы, и вид, открывающийся сквозь колоннаду перистиля на его центральный двор.

Базиликальная структура стены с темными пролетами внизу и залитой светом верхней зоной световых отверстий объединяет композицию. Своды были покрыты легкой мозаикой, усиливающей дематериализацию, хотя в целом мавзолей Констанцы несравненно массивнее и тяжелее базилик IV века в Риме. Мавзолей Констанцы является последним крупным монументальным произведением Рима. В нем после временного стилистического единства, достигнутого в древнехристианских базиликах, ставятся новые архитектурные проблемы, которые были разрешены уже архитекторами византийского императора Юстиниана I в VI веке в Константинополе.

Schmarsow A. Der Kuppelraum von S-ta Constanza.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Римская архитектура значительно менее цельна, чем греческая. Это не значит, что греческое зодчество оставалось неизменным на протяжении своей многовековой истории. И архитектура Древней Греции была в постоянном движении, и она, разрешая одни про-

блемы, уже ставила новые. Но в развитии греческой архитектуры был короткий период — время Перикла, — когда руководящим архитекторам Афин удалось разрешить одну из основных проблем архитектуры как искусства — очеловечение пластической массы здания, причем в Парфеноне греческим зодчим удалось дать наиболее совершенный образец их искусства. Классическое греческое решение наружных масс здания легло в основу всего последующего мирового архитектурного развития. Но из классического решения вытекали новые композиционные проблемы, и дальнейшее развитие социально-экономических отношений привело к эволюции идеологии и архитектурных форм. В эллинистический период греческое зодчество уже было выведено из классического равновесия эпохи Перикла и двигалось по пути искания совершенно новых решений на основе архитектурного функционализма.

Рабовладельческий Рим осваивает греческое наследие и, вооруженный им, строит огромные общественные здания, вмещающие грандиозные человеческие массы. Это привело римских архитекторов к новой большой архитектурной проблеме, стоявшей вне круга вопросов как греческой, так и восточно-деспотической архитектуры: к оформлению замкнутого внутреннего архитектурного пространства, противополагаемого пространству природы. За римской архитектурой имеется огромная заслуга расширения горизонта архитектурного мышления открытием и постановкой проблемы внутреннего пространства, которую справедливо можно назвать главной проблемой архитектуры как искусства, затрагивающей наиболее специфические особенности зодчества, как самостоятельного вида человеческого творчества. Основная разница между греческой и римской архитектурой заключается в том, что греки в ордере дали на основе образа монументализированного человека и законов тектоники решение проблемы архитектурного тела, которое было в своей области совершенным и окончательным, в то время как римляне только поставили проблему внутреннего пространства, но не дали в ней такого завершающего и универсального решения. Только Ренессанс разрешил задачу очеловечения внутреннего пространства, как греческая архитектура очеловечила массу. Со своей точки зрения Ренессанс пересмотрел и заново перерешил и проблему архитектурного тела, подчинив его новой пространственной композиции и этим сняв предыдущее решение греков. Но для Ренессанса это стало возможным только на основе достижений византийской и готической архитектуры, окончательно освободивших внутреннее архитектурное пространство от подчиненной роли по отношению к архитектурному телу.

Не следует недооценивать значения эллинистического функционализма для основного направления римской архитектурной

мысли. Большие эллинистические театры на двадцать тысяч зрителей, стадионы, ипподромы, ансамбли городов и т. д. расчистили дорогу римским зодчим. Подняв места для зрителей на высоких субструкциях, оформленных снаружи в виде монументальных зданий, римляне сделали, правда, сами решающий шаг. Но предпосылкой всего этого процесса, предпосылкой замкнутых римских пространств был эллинистический функционализм, в котором произошел важный сдвиг по сравнению с классической греческой архитектурой.

Два момента препятствовали овладению римскими архитекторами внутренним пространственным ядром так, как греки овладели наружной массой здания. Это — прежде всего огромное обаяние греческой культуры, которая одновременно была и необходимой предпосылкой, без которой немыслима ни римская мировая империя, ни римская архитектура, и вместе с тем была и препятствием для дальнейшего развития, которого римляне не смогли преодолеть. В области архитектурной мысли это сказалось в пластичности греческой и римской архитектуры, в конкретной предметности мышления и в преобладании телесных форм над охватываемой ими полостью и над окутывающей их пространственной средой. Так, до самого IV века, когда процесс феодализации уже настолько подвинулся вперед, что рабовладельческий Рим превратился в Рим феодальный, во всех огромных сводчатых зданиях Рима, как бы ни было колоссально внутреннее пространство, над ним все-таки всегда доминирует массивная оболочка и расчленение ее поверхности. Телесная оболочка и расчленена, и тектонична, и очеловечена, а пространственное ядро подавляет своей неоформленностью и стихийностью, своей несоразмерностью с человеком. Это наблюдается даже там, где оболочка оформлена очень продуманно, цельно и гармонично, как, например, в Пантеоне и базилике Максенция. В римской архитектуре заключенное между материальными частями пространство является скорее пустотой, несуществующей величиной, а реальны телесные формы. Нужно было освобождение пространства и превращение его не только в положительную величину, но и в главное содержание архитектуры, чтобы стал возможен Ренессанс. Окончательное освобождение пространства произошло только в византийской архитектуре и в готике.

Другим моментом, отвлекавшим внимание римских архитекторов от проблемы очеловечения открытого ими замкнутого внутреннего пространства, был процесс феодализации Рима, который наложил глубокий отпечаток на все проявления римской культуры и в том числе в сильной степени и на архитектуру. Параллельно с возникновением и развитием архитектурной

темы замкнутого внутреннего пространства идет зарождение и усиление религиозного его истолкования.

Из всех монументальных римских зданий Пантеон больше всего приближается по формальной законченности пространственной идеи к одному из совершенных решений замкнутого внутреннего пространства и занимает в этом смысле исключительное место в римской архитектуре, которое можно было бы сравнить только с местом, занимаемым в греческой архитектуре Парфеноном.

Но Пантеон далек от классичности Парфенона. Пантеон полон непримиренных противоречий, сталкивающихся и борющихся друг с другом внутри его архитектурной формы, в то время как в Парфеноне противоречия примирены и уравновешены. Пантеон является черновым наброском пространственной идеи, классическое разрешение которой дадут архитекторы Ренессанса. Из всех произведений римской архитектуры Пантеон ближе всего подошел к архитектуре Ренессанса, и вместе с тем дальше всего от нее отошел — так как Пантеон по-восточному пещерен и мистичен, так как на трактовке его форм отразился зарождающийся процесс феодализации, так как в Пантеоне уже заложены идеи, которые со всей силой развернутся в насквозь феодальной Софии в Константинополе. И феодальная компонента накладывает свой отпечаток на весь аппарат ордеров и тектонических членений, которые из замкнутых и самодовлеющих, какими они были в Греции и какими они являются и в Ренессансе, превратились в Пантеоне в активное средство преодоления восточного мистицизма, что придает им напряженную драматичность.

Тот факт, что римская монументальная архитектура возникла из потребности в хлебе и зрелищах низовой массы городского населения, которой правительству нужно было овладеть, чтобы сдержать социальный протест, определяет основное содержание римской архитектуры. Колоссальные светские общественные здания Рима совмещают в себе коллективный характер арочных и сводчатых форм, охватывающих собой большие людские массы и образ монументализированного человека-вождя, даваемый гигантскими ордерами, вырастающими из них и создающими огромные балдахины над воображаемыми монументализированными человеческими фигурами.

ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

ВВЕДЕНИЕ

«Константинополь — это Вечный город, это Рим Востока. Западная цивилизация, весьма амальгамированная восточным варварством при греческих императорах...» (*Маркс К.* Традиционная политика России. Сочинения. Т. IX. С. 440). Византийская империя — феодальная, теократическая, строго централизованная монархия, которая во многом напоминает восточные деспотии, особенно персидскую, вновь возродившуюся в III веке при династии Сассанидов (ср. т. I) и уже в III и IV веках своим пышным придворным церемониалом влиявшую на римский двор, а позднее, в V и VI веках, очень сильно влиявшую на двор византийский. (Византия напоминает также и ассирийскую монархию, преемницей которой до известной степени стала персидская монархия.) Однако феодальная Византийская империя является непосредственной продолжательницей рабовладельческой Римской империи, в которой процесс феодализации привел уже в IV веке к перерождению ее хозяйственной и социальной основы. Это обстоятельство составляет существенное различие между восточными деспотиями и византийской монархией, которая сложилась в результате разложения рабовладельческого Рима. Византийцы до XV века, когда их империя окончательно была завоевана турками (1453 г.), называли себя ромеями. Но Византийская империя, в которой греки играли господствующую роль, все больше и больше грецизировалась, прошлое греческой культуры византийцы считали своим, а себя ее продолжателями. В Византии все области культурной деятельности были строжайшим образом подчинены религии, что типично для феодального мировоззрения. Но византийская архитектура не означает возвращения на ступень догреческой архитектуры, а основывается вместе с тем на ан-

тичной тектонике. Греческое и римское наследие досталось и другим восточным монархиям, особенно Персии и мусульманским государствам (ср. т. I). Но между характером освоения этого наследия различными странами существуют очень глубокие различия. В Персии греческая и римская культура никогда не прививалась глубоко, и те ее элементы, которые проникали в культуру Персии, были там перерабатываемы на основе восточно-деспотического догреческого мировоззрения. То же наблюдается позднее и в культуре мусульманских стран, которые соприкоснулись с греческой и римской культурой только через посредство Византии. В противоположность этому, византийская культура и романская культура Западной Европы глубоко усваивают римское наследие и, каждая по-своему, продолжают разрабатывать те проблемы, к которым подошел и на которых остановился Рим. Это в особенности относится к Византии, где не было того разрыва с римской культурой, который получился в Западной Европе в результате завоевания Западной Римской империи варварами и падения Рима и всех его учреждений. С этим связан длительный период одичания Западной Европы, где только медленно и постепенно вновь налаживалась культурная жизнь, беспрерывно развивавшаяся в Византии, которая является промежуточным звеном между Римом и западноевропейской культурой и очень сильно влияла на нее в романскую и готическую эпохи, а также в начале эпохи Ренессанса.

Центральной проблемой византийского зодчества является разработка внутреннего пространства как самостоятельной архитектурной задачи, признание его положительным содержанием архитектуры как искусства и окончательное преодоление взгляда на внутреннее и наружное пространство как на фон, на котором вырастают архитектурные массы. Эта проблема, которая разрабатывалась в византийской и готической архитектурах, была очередной проблемой мирового архитектурного развития, к которой подошла римская архитектура. Освобождение замкнутого внутреннего пространства как самостоятельной архитектурной величины является основным достижением византийской архитектуры, на котором целиком основывается дальнейшее развитие европейской архитектуры.

С этим тесно связан огромный интерес к проблемам архитектурной инженерии, который проявляют византийские архитекторы, особенно в эпоху VI века, когда византийская архитектура Софии в Константинополе достигла своего высшего расцвета. Техника и конструкция в восточно-деспотических архитектурах кажутся зачаточными, когда сравниваешь их достижения с Софией в Константинополе. Греческие конструкции кажутся мла-

денческими по сравнению с парящими в воздухе византийскими куполами. Даже римские бетонные громады примитивны рядом с утонченным равновесием сложных византийских сводчатых систем, в которых своды взаимно нейтрализуют боковой распор друг друга. Византийская архитектурная инженерия выдерживает сравнение только с готической инженерией, которая по тонкости расчета и рискованности конструкций даже превосходит византийскую. В обоих случаях, и в Византии и в готике, так сильно выраженный интерес к архитектурной инженерии связан с тем, что эти архитектуры сосредоточивают свое внимание на проблеме замкнутого внутреннего пространства и на освобождении его от господства массы, которую они разлагают. Правда, внутреннее пространство можно оформить только при посредстве охватывающей его материальной оболочки, но тем не менее можно главный акцент перенести на само пространственное ядро и мыслить оболочку только как средство оформлений пространства, лишая ее самостоятельной выразительности и доведя ее в архитектурно-художественном смысле до отрицательной величины, до степени системы пространственных знаков, совершенно подчиненных охватываемому ими пространству. Именно такова масса в византийской архитектуре VI века, где она превратилась в тонкую эпидерму, в эластичный пузырь, натянутый на пространство. Но такое понимание материальной оболочки здания, целиком вытекающее из господства в Византии замкнутого внутреннего пространства, требует технических и конструктивных возможностей, которые не мерещились восточно-деспотическим архитектурам с их гигантскими нагромождениями сплошных масс, как, например, в египетских пирамидах, вавилонских зиккуратах или в индийских башнеобразных храмах необрахманского периода, напоминающих первобытные дольмены — погребальные курганы. Только в Греции и Риме тектоника породила интерес к конструкции как самоцели. И только в Риме, в связи с постановкой проблемы замкнутого внутреннего пространства, обнаружился живой интерес к инженерии, приведший к открытию римского бетона. И уже в Риме появилось стремление освободиться от излишних масс и ограничиться минимумом телесности, которое намечает основное направление дальнейшего развития архитектурной инженерии. Однако унаследованное от классической Греции преобладание масс здания над их внутренним пространственным ядром препятствовало в Риме развертыванию этого процесса. Феодализированный Рим освободился от греческой пластичности и перенес главный акцент на внутреннее ядро древнехристианской базилики, создав тонкую дематериализованную стенку над аркадой, но она была

только перегородкой в пространственной среде и не охватывала собой пространственного ядра со всех сторон. Только при помощи византийской инженерии стало возможным довести до минимума массивную оболочку, охватывающую замкнутое внутреннее пространство, и вместе с тем сделать эту оболочку максимально эластичной, так чтобы она в своей гибкости сама отошла на второй план перед формуемым ею пространством.

Однако освобожденное средствами блестящей инженерии замкнутое внутреннее пространство находилось в Византии на службе у религии, оно было проникнуто религиозно-мистическими идеями и служило для распространения среди огромной людской массы, которую оно вмещало, феодально-религиозной идеологии. В этом глубокое сходство византийской архитектуры с архитектурой восточных деспотий.

В византийском зодчестве необходимо различать две основные архитектурные школы — столичную и восточновизантийскую, которая, в свою очередь, распадается на ряд подразделений, в зависимости от местных условий отдельных провинций Византийской империи. Эти два течения зародились уже в эпоху рабовладельческой Римской империи (ср. стр. 308), но в византийскую эпоху контраст столицы и провинции гораздо сильнее, причем в восточных провинциях и областях господствующего византийского культурного влияния, как Месопотамия, Малая Азия, Киевская Русь, Армения и Грузия, Греция, Сербия и Болгария и другие, архитектурный стиль очень сильно отличается от константинопольского. Противоположность столичной и восточной школы византийской архитектуры коренится в различной идеологии, с одной стороны, крупных земельных собственников, тесно связанных со своими главным образом восточными поместьями и постоянно в них живущих, с другой стороны, придворных феодалов, группирующихся вокруг императора и входящих в центральный бюрократический аппарат, который управлял гигантской империей, и, исходя из столицы, разветвлялся по провинциям. Одна из этих тенденций, столичная, была центростремительной, провозглашавшей безусловное господство государственного начала над интересами отдельных крупных земельных собственников; другая тенденция представляла собой центробежную силу феодалов, тесно связанных со своими поместьями, которые составляли государства в государстве. Эти две столь типичные для феодальной формации тенденции ожесточенно и с переменным успехом боролись друг с другом в Византии, причем в конце концов победила децентрализирующая тенденция, что содействовало гибели империи, подобно аналогичному процессу, протекавшему на тысячу лет

раньше в Западной Римской империи, так как распавшееся на отдельные поместья государство не в состоянии было противиться все усиливавшемуся натиску внешнего врага. Византийской империи приходилось с самого начала ее существования и до самого ее конца постоянно упорно отбиваться от напиравших на нее со всех сторон соседних народов, и это было одной из главных причин сильно развитой среди византийских феодалов тенденции к строжайшей централизованной монархической теократической организации, которая одна могла сохранить при помощи очень сложного и очень разветвленного бюрократического аппарата единство империи и на основе его создать необходимую для обороны страны боеспособную армию. Но те громадные жертвы, которые должны были приносить феодалы ради этого, естественно, вызывали близорукое желание замкнуться в кругу своего поместья и отложиться от центрального правительства.

Diehl Ch. Manuel d'art byzantin, I, II. Paris, 1925–1926²; *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1925; *Некрасов А.* Византийское и русское искусство. М., 1924; *Beylié de.* L'habitation byzantine. Paris, 1902; *Guyer S.* Vom Wesen der byzantinischen Kunst (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, VIII), 1932: ср. рец. *Brunov N.* (Kritische Berichte, 1933); *Choisy A.* L'art de bâtir chez les byzantins. Paris, 1884; *Heisenberg A.* Die Grundlagen der byzantinischen Kultur (Neue Jahrbücher für die klassische Altertumswissenschaft, 23), 1909.

I. КОНСТАНТИНОПОЛЬСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ШКОЛА VI ВЕКА

На протяжении V века подготовлялась блестящая придворная архитектурная школа Константинополя VI века эпохи императора Юстиниана I, главными архитекторами которой были Анфимий из Тралеса и Исидор из Милета, построившие в 532—537 годах Софию в Константинополе. Очень вероятно, что теми же мастерами и их школой построены два других замечательных здания того же времени — несколько более ранняя церковь Сергия и Вакха (527 г.) и несколько более поздняя церковь Апостолов (536—546 гг.) в Константинополе. София в Константинополе заслуживает особого внимания, как наиболее значительное произведение византийского зодчества.

Столица Византийской империи (рис. 275) была преемницей Древнего Рима, и константинопольские архитекторы хорошо знали и углубленно изучали наиболее выдающиеся памятники прежней столицы, которые они стремились превзойти. В этом смысле очень характерна общая архитектурная идея Софии

Рис. 275. Константинополь. Городские стены

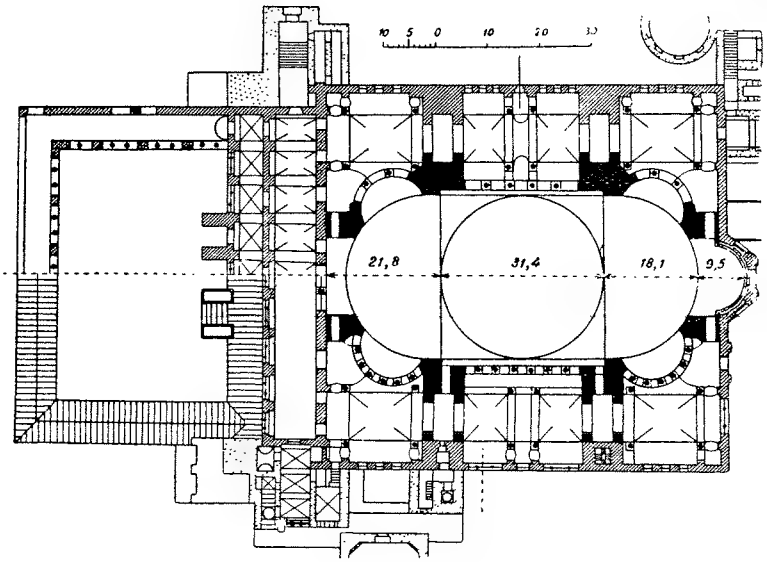


Рис. 276. Константинополь. София

Рис. 277. Константинополь. София

(рис. 276—283), которую можно было бы формулировать так: купол Пантеона, водруженный на базилику Максенция. София была придворным храмом византийского императора и вместе с тем церковью патриарха, главы византийской церкви, т. е., другими словами, София была главной церковью Византийской империи. Нужно было отметить это и наглядно показать и в чисто архитектурном плане значение здания, что и натолкнуло архитекторов на мысль взять формы двух наиболее выдающихся монументальных зданий Рима и соединить их в одном грандиозном сооружении. Константинопольская София соединяет в себе черты лонгитудинального, базиликального архитектурного типа с элементами центрического типа. Но лежашая в основе Софии базиликальная система является именно системой базилики Максенция (рис. 258): прямоугольник наружных стен Софии разделен четырьмя свободно стоящими столбами на девять отделений, причем в Софии тоже господствует базиликальный разрез и тоже имеются контрфорсы, переносящие боковой распор сводов среднего нефа на наружные стены (рис. 277). Мало того: София примыкает к базилике Максенция еще и в том смысле, что и в ней массив разложен на отдельные столбы, даже еще значительно последовательнее, чем в римском памятнике, причем столбов в Софии двенадцать: четыре свободно стоят в середине, восемь остальных связаны с наружными стенами, из которых каждая имеет по два столба против центральных столбов, с которыми они связаны сводами или арками, переносящими боковой распор сводов центрального нефа на наружную линию столбов. Стены Софии очень тонки — они только заполняют пространство между столбами, причем они прорезаны большими тройными пролетами, непосредственно восходящими к аналогичным пролетам базилики Максенция.

Но вся оригинальность и изобретательность двух знаменитых архитекторов-инженеров Софии состояла в том, что они водрузили над центральным квадратом своего здания купол, значительно увеличив размеры, по сравнению с базиликой Максенция, так что диаметр купола Софии (около 30 м) только немного меньше диаметра купола Пантеона. Гениальной мыслью была идея перекрытия двух смежных с центральным квадратом отделений плана Софии полукуполами, из которых каждый, в свою очередь, окружен маленькими полукуполами (рис. 278). Таким образом, с одной стороны, была разрешена задача связи купола с базиликальным планом, с другой стороны, разрешена была этим же и конструктивная задача, так как боковой распор купола со стороны боковых нефов нейтрализуется контр-

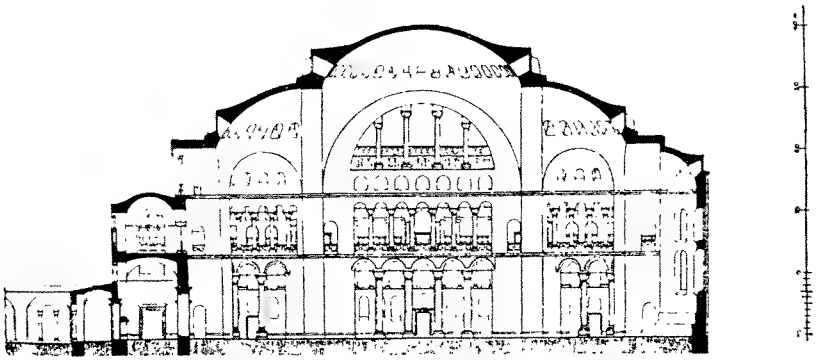


Рис. 278. Константинополь. София

форсами, подобными контрфорсам базилики Максенция, а с двух других сторон — системой вновь изобретенных полукуполов; наконец, в-третьих, тем же самым композиционным приемом разрешена и чисто архитектурно-художественная задача единства внутреннего пространства, так как в базилике Максенция мы имеем столь типичное для Рима механистическое суммирование трех совершенно равноправных ячеек-балдахинов, перекрытых крестовыми сводами, в то время как в Софии, при большей дифференциации и при более развитом характере каждой из трех ячеек главного нефа, средний купол совершенно господствует над двумя полукуполами, подчиняя их себе и завершая, замыкая собой все пространство здания. Вся эта композиция полукуполов имеет огромное значение в смысле замыкания внутреннего пространства, которое в поперечном разрезе замыкается базиликальным разрезом, а в продольном — композицией полукуполов, господствующей над внутренностью. К основе Софии, состоящей в водружении купола Пантеона на базилику Максенция, присоединены черты, заимствованные из древнехристианских базилик Рима IV века (рис. 267 и 269): атрий, помещение церковного зала на одной его стороне и промежуточный нартекс, который объединяет друг с другом боковые нефы в трехсторонний внутренний обход, а также тонкие стены над аркадами на колоннах и с окнами наверху, которые отделяют нефы друг от друга и вставлены между подкупольными столбами. Эти аркады и колоннады продолжаются и под маленькими угловыми конхами, отделяя таким образом боковые нефы на всем их протяжении от среднего.

София в Константинополе выложена кирпичной техникой, с широкими прослойками цемянки (известкового бетонного раствора), которая по затвердении стала крепче кирпича. Эта тех-

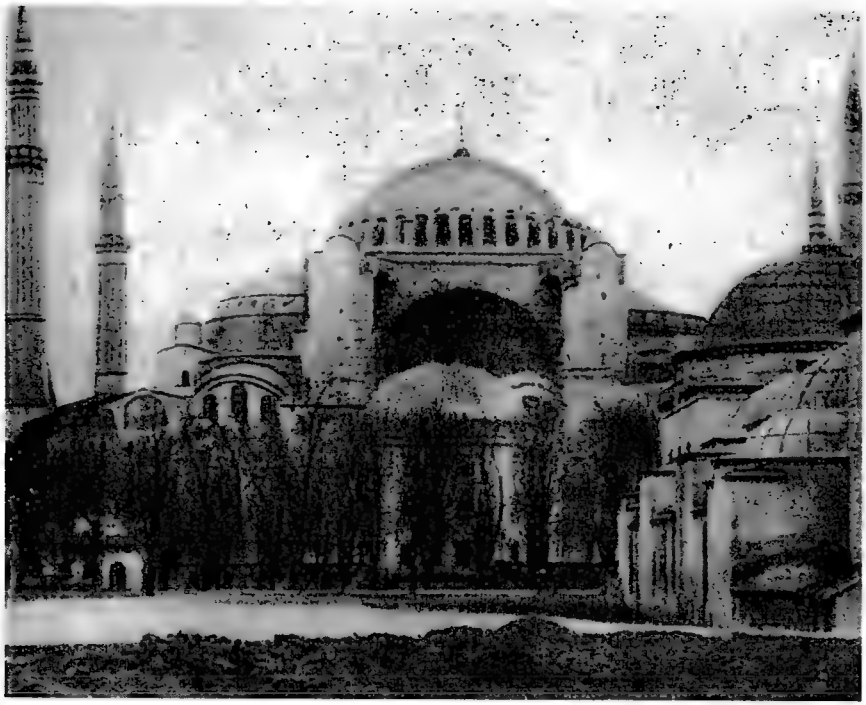


Рис. 279. Константинополь. София

ника, выработавшаяся постепенно из римского бетона, дает гораздо более эластичную массу. Варьируясь, такая кирпичная техника сохраняется в основном на протяжении всего развития византийской архитектуры, и ее можно изучать в несколько изменившемся виде в византийско-русских зданиях Киева и Чернигова XI века. Купол Софии в Константинополе сложен из специально изготовленных для этого легких глиняных сосудов с острыми концами, которые вставлялись в отверстия соседних сосудов, и, таким образом, образовались радиальные ребра, из сопоставления большого числа которых был сложен купол. Попытки в этом направлении в небольшом масштабе делались уже в римской архитектуре. Купол Софии, правда, неоднократно падал, но от землетрясений, и был восстанавливаем каждый раз той же техникой, причем в последний раз его восстановили византийские архитекторы в том виде, как он существует и сейчас, т. е. несколько более высоким, чем он был первоначально, причем довольно значительно были усилены наружные контрфорсы (рис. 279). Переход от круга купола к квадрату центрального деления дан при посредстве четырех так называемых па-

русов, т. е. сферических треугольников над угольными столбами в промежутках между четырьмя подкупольными арками.

Централизация феодальной Византийской империи была в значительной степени основана на учении о божественном происхождении царской власти, в связи с чем образ царя окружался нечеловеческим блеском, а вся жизнь царского дворца была наполнена непрерывными церемониями и ритуальными приемами. При этом особенно важными моментами были торжественные богослужения в Софии, которая, с одной стороны, была соединена дворами и переходами с дворцом, примыкавшим к ней, а с другой стороны, занимала выдающееся положение в городе, так как, по образцу Рима, около Софии был расположен столб, от которого расходились главные улицы города, продолжавшиеся за городскими воротами в главных дорогах страны. Дворец и София были таким образом выделены как центр города, причем композиция Константинополя является в истории архитектуры первой радиальной композицией города, в котором все улицы сходятся к одной точке. В этом смысле Константинополь был предшественником Версаля XVII века (рис. 382), но неизвестно, насколько правильным был рисунок главных улиц Константинополя, которые, скорее всего, были неправильной формы, что сближало Константинополь с восточно-деспотическими городами. Тем не менее идея радиального построения города отличает Константинополь от восточно-деспотических городов и является новой идеей, возникшей уже в Греции и Риме (ср. стр. 288). В Константинополе радиальное построение города связано с его замечательным географическим расположением. Столица Византии стояла на треугольнике, ограниченном с востока Мраморным морем, с севера Золотым Рогом — глубоким заливом, на несколько километров вдающимся в материк, причем около этого треугольника начинается Босфор — узкий и очень длинный пролив, соединяющий Мраморное море с Черным, отделяющий Европу от Азии. Константинополь расположен на границе Европы и Азии, на перекрестке торговых путей — сухопутного, восточно-западного, и морского, северо-южного. Центром города был дворец (почти не сохранившийся) и София, расположенные на вершине треугольника, на берегу Мраморного моря, так что к ним сходятся главные дороги европейской части страны и от них открывается через Мраморное море вид на азиатский материк и его горы. Это расположение наглядно выражает значение Константинополя не только в качестве центра империи, но и в качестве мировой столицы, чем долгое время в действительности был Константинополь. София была частью дворца, одним из

его залов, при этом таким залом, который, в противоположность остальным залам, закрытым и охраняемым, был всем доступен и совершенно открыт. Государственное значение богослужений в Софии основывалось на том, что эти богослужения были, по существу, торжественными придворными церемониями, в которых выходивший из внутренних покоев император сталкивался с широкими слоями столичного населения, а также с массами провинциалов и иностранцев, вливавшихся в Софию через многочисленные ее двери со стороны города. В Софии во время богослужений давались блестящие зрелища, целью которых было окружить империю в лице императора небывалым блеском и пышностью, а с другой стороны — распространять среди широких масс населения империи основную религиозную идею божественного происхождения царской власти, на которой основывалась внешняя обороноспособность империи, тесно связанная со строжайшей ее централизацией. Значение Софии в качестве главной церкви империи было ясно выражено ее расположением в центре страны (композиция сходящихся дорог, соединенная с видом на Азию), ее исключительной величиной, превосходившей не только все другие византийские церкви, но в то время и здания всего мира, наконец, ее исключительным оформлением системой полукуполов, более не повторенной в византийской архитектуре. Далеко не всем провинциалам удавалось попасть на богослужение в Софию, но слава о нем гремела по всей стране, и в рассказах еще значительно преувеличивались блеск и роскошь. А о впечатлении, которое это богослужение производило на соседние народы, стоявшие на более низкой ступени культуры, можно судить по переданному русской летописью рассказу послов киевского князя Владимира, которые, попав на богослужение в Софию, не знали, по их словам, на земле ли они находятся или на небе. Значение Софии и ее богослужений, как типичной феодальной формы утверждения царской власти, было, конечно, гораздо больше, чем значение зрелищ, даваемых на примыкавшем к константинопольскому дворцу и к Софии Большом ипподроме.

Богослужение Софии отличалось от богослужения других византийских церквей, оно давало в концентрированном виде основную черту византийского богослужения — зрелищность, которая составляет основу также и архитектурной композиции Софии. Византийское богослужение представляло собой символическое изображение в драматической форме событий Священного Писания, которые дают богословское истолкование истории мира, причем священнослужители играли роли действующих лиц Писания, а высшее лицо среди них, патриарх, изобра-

жал Христа. Отдельные части богослужения, распределенные не только по временам дня, но и в течение всего года, составляли стройную цельную композицию, связанную с общим ритуалом дворца и с жизнью города. Изображение отдельных сцен было, конечно, не реалистическим, а символическим и состояло в намеках и медленных торжественных движениях участников, сопровождавшихся курением ладана, возжиганием свечей и разнообразными возгласами и песнопениями. Сами византийцы называли церковь «бестелесным и духовным театром». Господствующей идеей было учение об иерархии, о том, что иерархия земная, сложная система взаимно подчиненных чинов церкви и государства, есть продолжение и отражение иерархии небесной, во главе с высшим божеством. Все эти драматические богослужебные действия развертывались вокруг центральной в храме кафедры — амвона, который был богато оформлен архитектурно и украшен драгоценными камнями. Амвон был главным центром богослужения и должен был быть особенно сильно выделен и в архитектурной композиции. Он находился в Софии под ее главным куполом, так что купол Софии завершал собой развертывавшиеся вокруг амвона богослужебно-драматические действия.

Драматический характер богослужения Софии обусловливает основу ее архитектурной композиции, общую группировку форм, которую Анфимий и Исидор выработали, примыкая к находящимся в Риме образцам. В основе Софии (рис. 276) лежит разделение ее внутренности на большой средний неф — высокий, открытый снизу доверху, завершенный куполом, который расположен над стоящим в середине главного нефа амвоном, — и на боковые корабли, более узкие, более низкие и разделенные хорами на два яруса, из которых каждый несравненно ниже господствующего над всем среднего нефа. Это основное членение внутреннего пространства соответствует разделению присутствующих при богослужении на активных участников драматического действия и пассивных зрителей. Смотря на главный неф Софии (рис. 280), легко себе представить развертывание драматических церемоний под куполом и битком набитые зрителями ярусы боковых нефов. Не нужно думать, что колоннады, отделяющие боковые нефы от среднего, были той преградой, которую зрителям запрещено было переходить. Конечно, при стечении огромного количества людей, стремящихся попасть на наиболее торжественные и интересные богослужения, зрители со всех сторон напирали из боковых нефов на средний и нередко, вероятно, переступали линию, отделяющую боковые нефы колоннады. Кроме того, известно, что в среднем нефе находились

Рис. 280. Константинополь. София. Рисунок Фоссати

привилегированные места для придворных и представителей высшей бюрократии. Но все же членение архитектурной композиции на средний и боковые нефы давало общее оформление драматического культового действия.

Далеко не всем столпившимся во время богослужения в боковых нефах было одинаково хорошо видно происходившее вокруг амвона в среднем нефе. Правда, амвон сильно возвышался

и был хорошо виден отовсюду, правда, пение играло особенно важную роль в византийском богослужении, и оно было хорошо слышно даже из самых отдаленных углов боковых нефов, так как София отличается превосходной акустикой и, раскатываясь под ее сводами, звуки приобретают особенную красоту. Но все же боковые нефы Софии не имеют, как амфитеатр или мистериальный храм в Элевсине, наклона в сторону среднего нефа, благодаря которому со всех мест можно было бы видеть все в нем происходящее. Но главное богослужебное действие было символичным, созерцание его, давно всем известного и постоянно повторяющегося, переходило в присутствие на нем. Архитектурные формы продолжали своими линиями композицию богослужения, и зрелище, даваемое архитектурной композицией, дополняло и продолжало собой богослужебное действие. Так, особенно плоский купол, который, благодаря системе полукуполов и кольцу многочисленных окон у его основания, кажется парящим в воздухе, давал изображение небесного свода как обрамление развертывающейся под ним в богослужебных церемониях истории мира. Если купол гробницы Атрея (рис. 378) является стилизованным символом небесного свода, то купол Софии содержит в себе, благодаря грандиозным размерам и впечатлению парения, элементы реалистического изображения небесного свода, которые можно объяснить только наследием идеологии рабовладельческих Греции и Рима.

Символическое истолкование архитектурных форм, которое в Софии наиболее ярко выражается в засвидетельствованном источниками истолковании ее купола как изображения небесного свода, типично для феодальной идеологии, глубоко отделяет византийскую архитектуру от зодчества рабовладельческих Греции и Рима и сближает ее с архитектурой восточных деспотий, например с египетским храмом Нового царства. Но между символикой архитектурных форм Египта и других восточных теократий, с одной стороны, и Византии, с другой, наблюдается огромное отличие, обусловленное тем, что их отделяет друг от друга развитие архитектуры и культуры рабовладельческих Греции и Рима, наследие которой усвоено и использовано византийской культурой. Правда, купол Софии, как и плоский потолок египетского храма, изображает небесный свод. И в этом сказывается еще и другая характерная для Византии черта, сближающая ее архитектуру с восточно-деспотической: внутреннее пространство уподобляется пространству природы, которое на деспотическом Востоке абсолютно господствует. Но сравнение всей системы архитектурных членов, поддерживающих купол Софии, со священной рощей колонн гипостильного зала (ср. т. I)

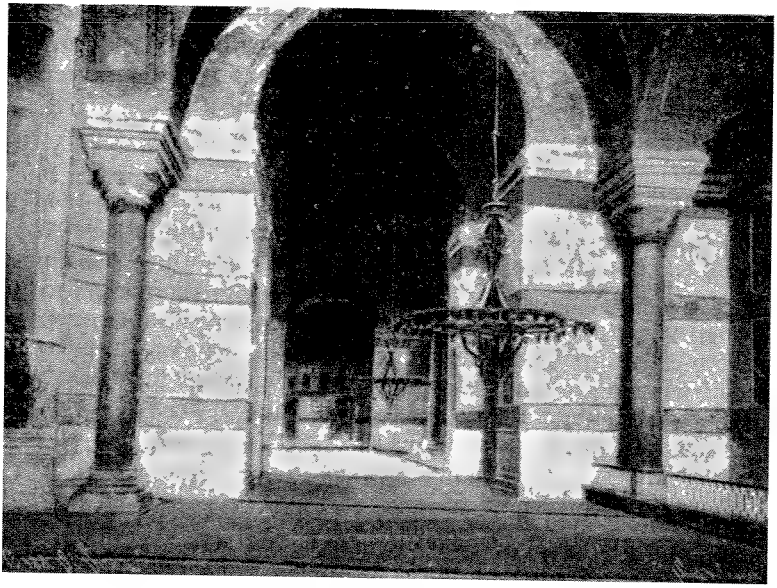


Рис. 281. Константинополь. София. Северный боковой неф

вскрывает между ними глубокое различие. Колонны гипостильного зала до конца изобразительны и символичны (ср. рис. 371), столбы, колонны и арки Софии основаны на античной тектонике и сохраняют по традиции от рабовладельческих Греции и Рима свое чисто архитектурное содержание. Правда, они на службе у идеи купола, вырастающего из них. Но и сам купол, помимо символического и изобразительного момента, играет огромную роль в том чисто архитектурно-художественном зрелище, которое обрамляет и завершает богослужебное действие, но которое вместе с тем не теряет окончательно и своего самостоятельного художественного содержания. В этом отдавали себе ясный отчет и византийцы VI века.

Разделение внутренности Софии на главный и боковые нефы очень ярко отразилось и в совершенно различной их обработке. Боковые нефы (рис. 281) значительно ближе к светским римским зданиям и, по-видимому, очень близко передают композицию анфилад исчезнувших ныне залов Большого дворца в Константинополе. В основе их лежит композиция базилики Максенция или главных залов римских терм (ср. рис. 236): крытые своды опираются на колонны, образуя вместе с ними ряд балдахинов, перекрывающих неф. За колоннами находятся тонкие стенки с большими тройными световыми пролетами (двух типов: в одном пролеты сильнее, в другом слабее отделены друг

от друга). Однако в боковых нефах Софии не осталось и следа ясности и пластичности римских монументальных зданий, главным образом благодаря очень остроумному приему поперечных перегородок, которыми замаскированы массивные столбы, основные носители конструкции. В каждом из боковых нефов имеется четыре столба. Эти столбы стоят на тех же местах в базилике Максенция, причем между каждой парой их помещался пролет, соединявший друг с другом отделения бокового нефа. Эти пролеты имеются и в Софии. По сравнению с базиликой Максенция купольная конструкция Софии, значительно более рискованная, требовала более толстых столбов, между тем как общая одухотворенность и легкость форм Софии, напоминающая формы древнехристианских базилик Рима IV века, не допускала массивных архитектурных членов. Архитекторы вышли из затруднения тем, что они с каждой стороны каждой пары столбов поместили тонкие стенки перегородки, прикрывающие собой столбы (рис. 276 и 281), причем темнота, сгущающаяся между стенками, совершенно скрывает массу столбов между стенками-перегородками. Таким образом сделаны невидимыми для зрителя все столбы в боковых нефах и заменены тонкими геометризованными перегородками, близкими по своей легкости и одухотворенности к стенкам средних нефов древнехристианских базилик. С другой стороны, эти четыре поперечные стенки-перегородки, скрывающие за собой массивные столбы, превратились в основные элементы композиции боковых нефов. Пространство нефов отчитывается от поперечных перегородок, которые подобны занавескам, спущенным сверху, причем пролеты перегородок пересекают друг друга и видные через них другие архитектурные формы. Получается, в противоположность ясно оформленным пространствам римских общественных зданий, охватывающих зрителя (ср. рис. 225, 236 и 260), живописная картина, которую архитектурные члены, комбинируясь друг с другом, образуют перед зрителем. Пышность этой картины еще усиливается трактовкой внутренних архитектурных поверхностей, которые распадаются на: 1) нижнюю зону мраморной облицовки, состоящей из бледно-розовых и бледно-зеленых плит мрамора, в которую включаются мраморные колонны тех же двух цветов, и 2) золотую мозаику, сплошь покрывающую своды выше карниза, которая совершенно не имела фигурных изображений, а только кресты и незначительное количество орнамента. При движении вдоль нефа перед зрителем развертывалось особенное богатство все новых и новых комбинаций архитектурных линий и пересечений, так что образовывалась последовательность огромного количества постоянно сменявших

друг друга привлекательных архитектурных картин. Все формы дематериализованы и одухотворены, они еще более легки и нематериальны, чем в древнехристианской базилике. Человеческий масштаб устанавливается в боковых нефах Софии колоннами, поддерживающими своды, при помощи которых зритель овладевает внутренним пространством боковых нефов. Наружные стены совершенно сквозные и сплошь состоят из пролетов, но все же они дают четкую завесу между внутренним пространством и пространством природы. Вероятно, прочие здания Константинополя были выстроены в том же стиле, и зритель, входя в боковые нефы, воспринимал их как продолжение архитектуры всего городского ансамбля.

Совершенно иначе оформлен средний неф Софии (рис. 280), который в качестве «сцены для богослужебных драм» сильно контрастирует с боковыми нефами. В противоположность живописному и зрительному характеру боковых кораблей, оформление среднего нефа отличается большой ясностью логического нарастания пространства, которое строится постепенно и последовательно от маленьких конх через большие полукупола к пространству под главным куполом. Алтарь, находящийся в апсиде и отделенный сквозной перегородкой — алтарной преградой, — играет, по сравнению с амвоном, второстепенную роль. Залитое светом центральное пространство оформляется благодаря сквозным стенам не столько материальными частями, сколько примыкающими пространствами, но иначе оформленными и иначе окрашенными — более темными внизу, более светлыми наверху. Из них развивается, нарастает и формуется на глазах у зрителя гигантское подкупольное пространство, необъятное и точно вырывающееся из-под полукуполов, которые, становясь больше и больше, все сильнее овладевают пространственным ядром, пока его не охватывает, наконец, венчающий купол. Все же в целом получается простое, ясное и очень цельное построение. Легко найти в среднем нефе Софии тонкие боковые стены древнехристианской базилики, кажущиеся в Софии гораздо более тонкими благодаря приблизительно тому же самому диаметру колонн и арок, которые наглядно определяют толщину стенки над ними, и несравненно большему размеру всего среднего нефа. Но то, что является в Софии совершенно новым и очень характерным для византийской архитектуры (что она имеет общего с романским стилем и готикой), — это охватывание боковых стен гигантскими подкупольными арками. В среднем нефе Софии все архитектурные члены сильно дематериализованы: столбы и арки даны в виде тонких и невесомых архитектурных линий. Из этих линий образуется

Рис. 282. Константинополь. София

спокойный основной костяк структуры среднего нефа. Персидскую архитектуру, например дворец в Ктесифоне (см. т. I), напоминает то, как на фоне общего мелькания пролетов и отверстий, темных и светлых пятен, строится строгий линейный костяк арок Софии, охватывающих друг друга. С каждой стороны три арки охватываются через посредство полукуполов большими подкупольными арками, в свою очередь охватываемыми

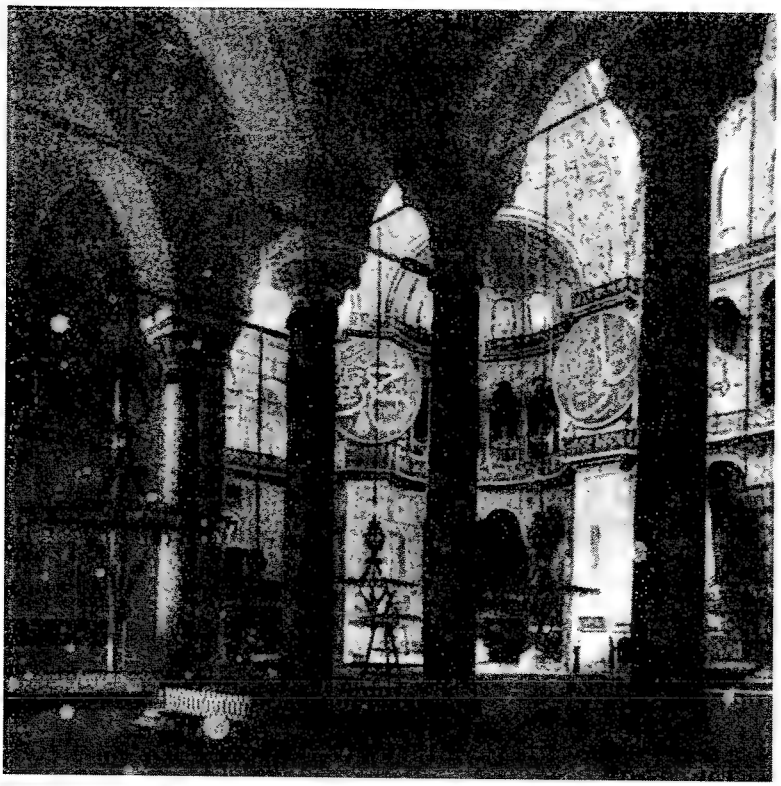


Рис. 283. Константинополь. София

кольцом купола. Но, с другой стороны, весь средний неф подобен эллинистическому перистилю, в котором горизонтальная линия верхнего карниза отделяет мраморную зону стен от мозаичной зоны неба. В среднем нефе Софии все колонны совершенно втянуты в массивную оболочку, которая благодаря этому кажется очень тонкой. Вместе с тем втянутые в массу колонны при таких огромных размерах, как София, теряют свое масштабное значение. Средний неф Софии выдержан в количественном стиле, и в этом отношении Софию следует сравнивать с египетскими пирамидами. Основные членения среднего нефа так грандиозны, его высота и размеры так подавляют зрителя, что эта гигантская внутренность так же резко противопоставлена человеку, как пирамида (размеры среднего нефа Софии составляют 30×75×55 м).

Колонны, которые ограничивают внизу центральное пространство Софии, воспринимаются как элементы, соответству-

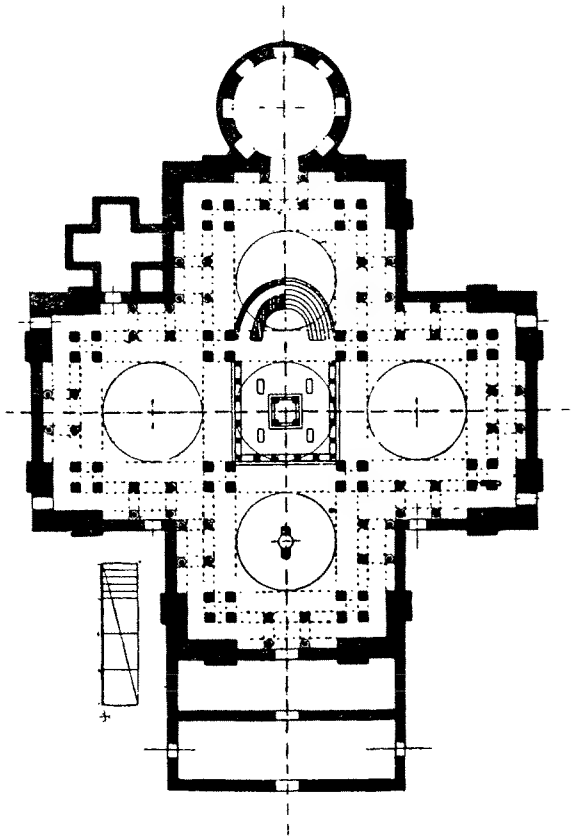


Рис. 284. Константинополь.
Церковь Апостолов. Реконструкция Сотириу

ющие телу зрителя только вблизи (рис. 282), но тогда они несоизмеримы с целым. Как только зритель отходит от них дальше на середину нефа, они теряются в общей огромной оболочке над пространством нефа, подавляющим зрителя своими огромными размерами. Гигантский балдахин главного купола на четырех арках, линии которых доведены до земли, тоже дает образ индивидуальности, но это сверхчеловеческая, божественная индивидуальность, которая подобна гигантским статуям обожествленных фараонов. Однако существенное отличие количественного стиля Софии от количественного стиля восточно-деспотических архитектур заключается в том, что на деспотическом Востоке даются колоссальные сверхчеловеческие массы, а в Софии — гигантское сверхчеловеческое внутреннее пространство.

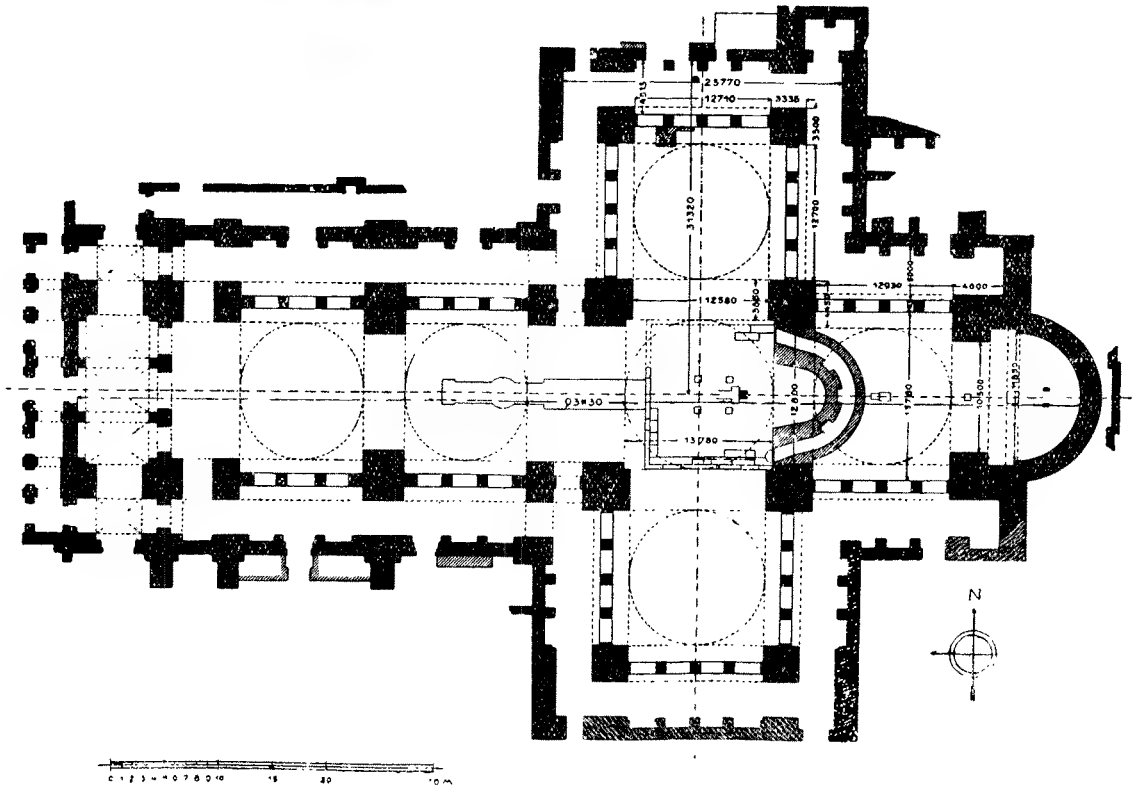


Рис. 285. Эфес. Церковь Иоанна

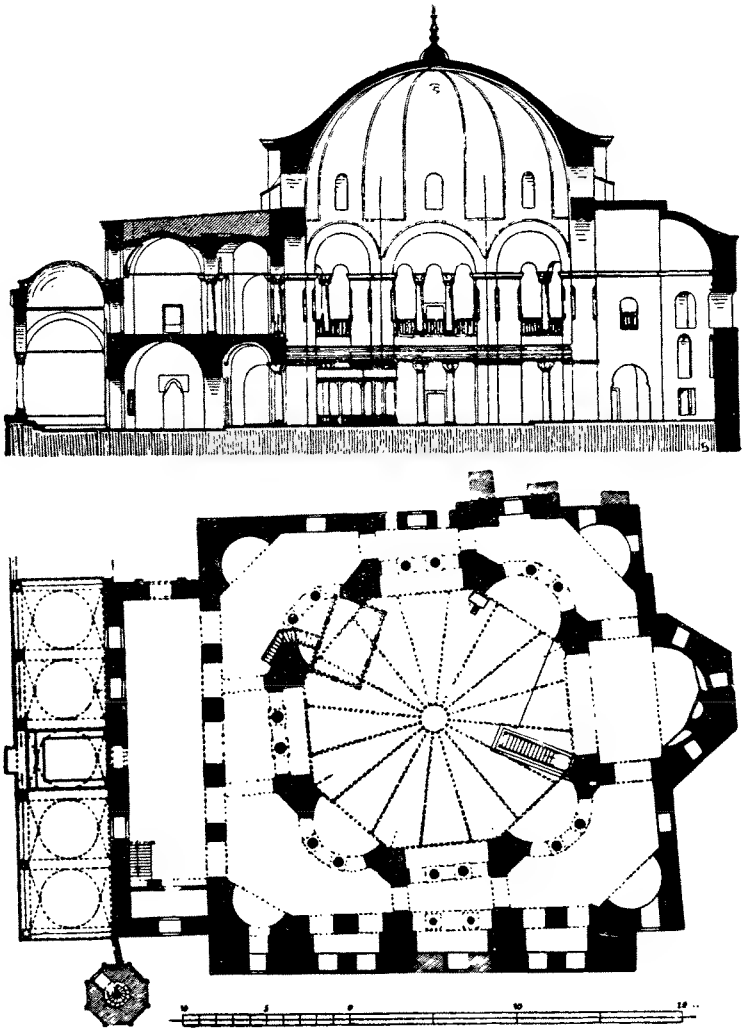


Рис. 286. Константинополь. Церковь Св. Сергия и Вакха

Вся острота архитектурной композиции Софии заключается в том, что средний и боковые нефы связаны друг с другом и образуют вместе высшее единство. Наибольшее композиционное богатство Софии развертывается при рассматривании ее среднего нефа из бокового, когда все разнообразие линий и пересечений сложной системы купола и полукуполов развертывается перед зрителем, видное сквозь занавесу колонн, отделяющих нефы друг от друга (рис. 283). Это впечатление непереда-

Рис. 287. Константинополь. Церковь Св. Сергия и Вакха

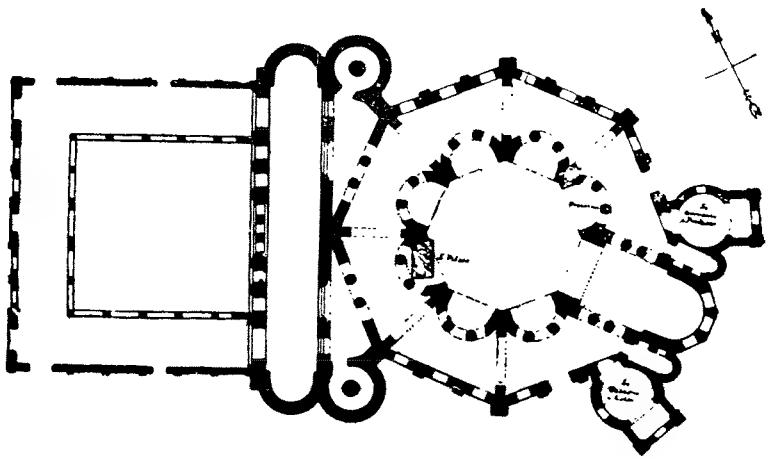


Рис. 288. Равенна. Церковь Св. Виталия

ваемо на фотографии, так как наиболее эффектна точка зрения у самой колоннады, когда видны своды, асимметрично пересеченные колоннадой. При движении вдоль бокового нефа богатая смена картин в пределах самого бокового нефа, в котором находишься, беспредельно усложняется и умножается еще гораз-

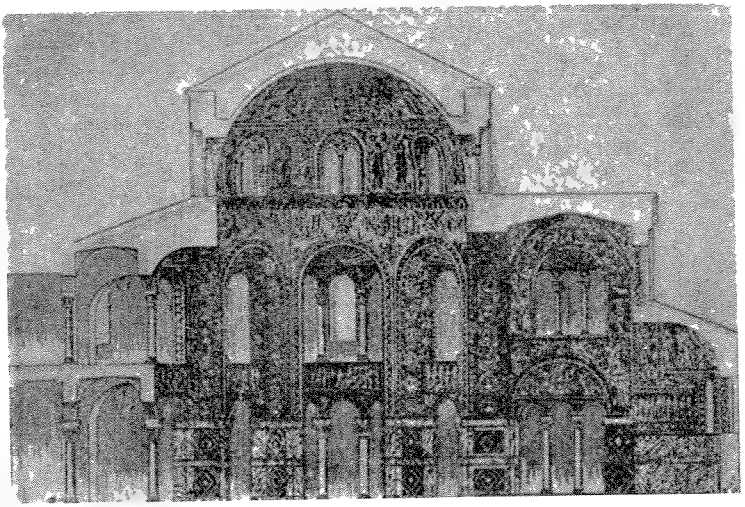


Рис. 289. Равенна. Церковь Св. Виталия

до более привлекательными архитектурными картинами, которые при таком движении постоянно сменяют друг друга в среднем нефе. При этом, благодаря композиции боковых нефов, сохраняется и человеческая мерка, и вместе с тем виды в средний неф имеют сверхчеловеческий, количественный характер.

Если в Пантеоне наружная композиция была, наряду с внутренним пространством, очень важна и самостоятельна, то в Софии совершенно господствует внутреннее пространство, которому подчинены наружные виды здания.

Другой вершиной византийской архитектуры VI века является не дошедшая до нас церковь Апостолов в Константинополе (рис. 284), довольно точно воспроизведенная в хорошо исследованной за последнее время церкви Иоанна в Эфесе (рис. 285) (и в церкви Марка в Венеции (рис. 346), которая, однако, гораздо сильнее отличается от своего прототипа, так как она была построена только в XI веке — см. ниже стр. 495). Церковь Апостолов была крестообразной формы, образованной пятью куполами, с алтарем под средним куполом, причем к ней примыкал круглый мавзолей Юстиниана.

Два других здания, близких по стилю к Софии в Константинополе, — церковь Сергия и Вакха в Константинополе (527 г.) и Виталия в Равенне в Италии (около 547 г.) — находятся в совершенно различном отношении к главному памятнику византийского зодчества. Церковь Сергия и Вакха (рис. 286 и 287) — предшествующая ступень Софии и, вероятно, произведение тех

Рис. 290. Равенна. Церковь Св. Виталия

же архитекторов. Она составляет часть другого константинопольского дворца и первоначально была окружена помещениями, с которыми она была связана широкими пролетами, замурованными только в позднее время. В этом предшественнике Софии уже имеется в зародыше вся система полукуполов, которая, однако, тут еще несравненно проще и менее развита. В Сергии и Вакхе все архитектурные члены гораздо материальнее и не достигли еще той степени дематериализации, как в Софии. Совершенно

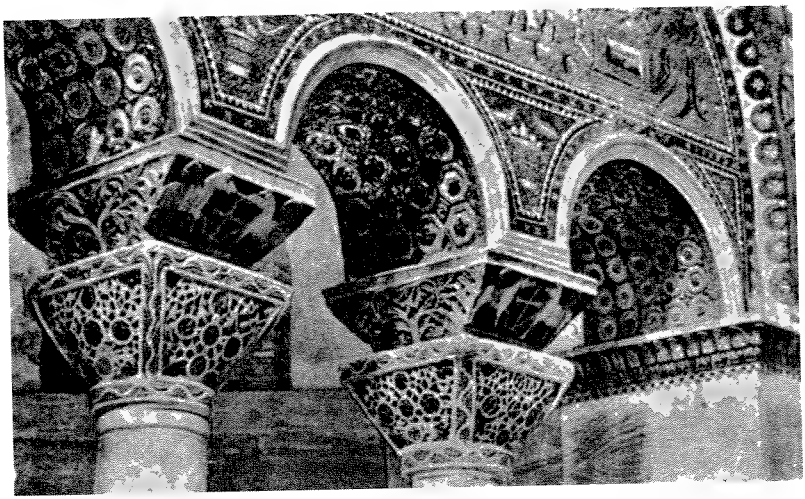


Рис. 291. Равенна. Церковь Св. Виталия

особое место занимает в византийской архитектуре церковь Виталия в Равенне (рис. 288—293), построенная в то время, когда уже стояла София, и представляющая собой провинциальное отражение константинопольского искусства, с присоединением восточных черт. С одной стороны, в Виталии усилена архитектурная многокартинность — то богатство постоянно сменяющих друг друга живописных картин, которые развертываются перед зрителем, идущим по внутреннему обходу и смотрящим в сторону середины, благодаря тому что нартекс помещен под углом к главной оси здания, определяемой выделенной своим оформлением апсидой. Входя через нартекс, зритель проходит еще дополнительное треугольное помещение, расположенное между ним и главной частью, и попадает в центральную часть, ось которой не совпадает с осью его движения. Перед зрителем все время открываются неожиданные перспективы, дезориентирующие его. В Виталии, как и в Софии, господствуют виды из боковых частей, низких и имеющих хоры, на высокую главную часть, завершенную куполом. Внутренний обход был первоначально покрыт деревом, и только позднее возвели своды, в связи с чем потребовались наружные контрфорсы (рис. 293). Однако сама средняя часть отличается, по сравнению с Софией, упрощенным схематизмом, который даже ближе к римским прототипам, например Минерва Медика (рис. 242 и 243), чем церковь Сергия и Вакха. Центральный восьмигранник, перекрытый куполом, окружен восемью нишами, из которых одна, алтарная апсида, выделена тем, что отделена прямоугольным делением

Рис. 292. Равенна. Церковь Св. Виталия. Деталь апсиды

от подкупольной части. Богатство зрительных картин Софии в большой степени основано на том, что в ней полукупола имеются только с двух сторон, в то время как с двух других сторон примыкают базиликальные стенки, отделяющие боковые нефы. По сравнению с этим центральная часть Виталии кажется схематически ясной и по-римски пластичной. В Виталии очень любопытно подчеркивание, в противоположность Софии, одностороннего вертикализма, что выражается в активно выступающих

Рис. 293. Равенна. Церковь Св. Виталия

Рис. 294. Милан. Церковь Св. Лаврентия

Рис. 295. Равенна. Площадь с византийскими колоннами

Рис. 296. Равенна Лицевая сторона дворца

Рис. 297. Равенна. Мавзолей Галлы Плакидии

Рис. 298. Равенна. Мавзолей Теодориха

внутрь подкупольной части очень узких и очень высоких столбах между отдельными нишами (рис. 290), из которых к тому же каждый столб состоит из двух пересекающихся стенок, отмечающих внутренние углы восьмигранника, причем вертикальные линии пересечения образуют костяк композиции восьми растущих вверх столбов. Это предвосхищает готику.

К той же группе относится сильно переделанная впоследствии церковь Св. Лаврентия в Милане VI века (рис. 294).

В Равенне сохранились на одной из ее площадей две византийские колонны (рис. 295), которые дают представление об оформлении ранневизантийской городской площади, а также остатки лицевой стороны византийского дворца (рис. 296) и мавзолей (рис. 297).

В Равенне сохранился мавзолей остготского короля Теодориха (около 520 г., рис. 298), одного из варварских королей, владевших частью Италии. Мавзолей выложен из тесаного камня и имеет стены огромной толщины, которые охватывают незначительные пещерные внутренние пространства. Техника и стиль мавзолея Теодориха сильно контрастируют с константинопольским стилем Виталия и связаны с восточной школой византийской архитектуры (см. следующую главу). Но вместе с тем в мавзолее Теодориха сильны примитивные черты, восходящие еще к архитектуре доклассового общества, которые ярко выражены в огромном монолите — куполе, вырезанном из одного сплошного куска камня, перекрывающего собой мавзолей. Это гигантское монолитное покрытие живо напоминает дольмены. Мавзолей Теодориха предвосхищает романскую архитектуру и вместе с тем обнаруживает ее происхождение из восточной школы византийского зодчества.

Andreades G. Die Sophienkathedrale von Konstantinopel, Kunstwissenschaftliche Forschungen, I. Berlin, 1931; *Sedlmayr H.* Das erste mittelalterliche Architektursystem, Kunstwissenschaftliche Forschungen, II, 1933; *Он же.* Zur Geschichte des Justinianischen architektursystems (Byz. Zeitschr, XXXV), 1935; Храм Софии в Константинополе. Пг., 1915; *Wulzinger K.* Die Apostelkirche und die Mehmedije zu Konstantinopel (Byzantion, 7), 1932; *Wulff O.* Das Raumerlebniss des Naos im Spiegel der Ekphrasis (Festschrift für A. Heisenberg); *Alten von W.* Geschichte des altchristlichen Kapitells. München; *Ebersolt J.* Le grand palais de Constantinople. Paris, 1910; *Wiegand Th., Mamboury E.* Die byzantinischen Kaiserpaläste zwischen Marmaramer und Hippodrom zu Konstantinopel. Berlin; *Lietzmann H.* Die Landmauer von Konstantinopel. Berlin, 1929; *Dalman O.* Der Valens-Aquädukt in Konstantinopel. Bamberg, 1933; *Birnbaum K.* Ravenská architektura, I (Rozpr. česk. akad., I); *Diehl Ch.* Ravenna. Paris, 1928; *Keil J.* Ausgrabungen in Ephesos (Jahreshefte des österreichischen archaeologischen Instituts, 24, 25), 1927, 1928. Die Marienkirche in Ephesos. Wien, 1932; *Ghirardini G.* Gli scavi del palazzo di Teodorico a Ravenna (Monumenti antichi, 24); *Ricci C.* Il sepolero di Galla Placidia in Ravenna (Bolletino d'Arte, 7, 8); *Мятев К.* Кръглая църковь в Преславе. София, 1932 (по-болгарски).

II. ВОСТОЧНАЯ ШКОЛА ВИЗАНТИЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Восточные провинции Византийской империи состояли из крупных поместий, наиболее значительные из которых достигали очень больших размеров, причем власть феодалов в их имениях была подчас почти неограниченной, что представляло в течение всего развития византийского государства очень серьезную опасность для страны, окруженной со всех сторон враждебными народами, для которых богатые земли, входившие в состав империи, были лакомой приманкой. Центральное правительство постоянно принимало меры к ограничению богатства, власти и, главным образом, количества земли, принадлежавшей отдельным помещикам, на которой основывалась их сила. При этом старались защитить от произвола феодалов мелких земельных собственников, поставлявших главные кадры византийской армии, так как в Византии в грандиозном масштабе продолжался процесс обезземеливания крестьянства и концентрации земли в руках немногих помещиков. Были периоды, когда правительству приходилось принимать по отношению к отдельным феодалам очень крутые меры, выражавшиеся в конфискации их имущества. Центробежная тенденция, представленная крупными земельными собственниками, перед которыми в условиях феодального строя открывалась самая широкая возможность к приумножению своих богатств и влияния, создавала чрезвычайно благоприятную почву для всяких междоусобий и гражданских войн, затрагивавших нередко всю страну и особенно столицу и двор, всегда кипевшие внутренней борьбой и всевозможными интригами, которыми наполнена история Византии. Особенной силой и влиянием на Востоке обладали монастыри, одни из крупнейших и сильнейших византийских феодалов, которые базировали систематическую эксплуатацию крестьянского населения своих колоссальных поместий, составлявших значительный процент всей территории империи, и свое огромное влияние среди крестьян на религии. Византийская религия приняла на Востоке своеобразную форму культа икон, бывших конкретным объектом поклонения, понятным для примитивной психологии крестьянина, требовавшей материальной святыни, вещественного осязательного объекта молитвы, для которой совершенно чуждыми и непонятными были отвлеченные представления о божестве как духовном начале и постоянные утонченные споры о свойствах и качествах божества, которые непрерывно велись в аристократической среде высшего духовенства и которые захватывали все столичное население. Особенно иконы были в руках монасты-

рей опасным орудием воздействия на крестьянское население в целях обогащения и усиления децентралистических тенденций. Именно на иконы направило центральное правительство свой удар, который метил в крупных монастырских феодалов. Полтораста лет, с начала VIII до середины IX века, длилась ожесточенная и кровавая борьба, носящая название иконоборчества. Иконы были запрещены, монастыри разрушены, и земли их конфискованы. Борьба продолжалась непрерывно, но в конце концов все же победила монастырская децентрализующая тенденция, и в 843 году иконопочитание было официально восстановлено. В дальнейшем раздробление империи идет параллельно с ее ослаблением. Этапами гибели Византии являются взятие и варварское разграбление Константинополя западноевропейскими рыцарями-крестоносцами в 1203 году и взятие Константинополя турками в 1453 году.

Латитудинальные церкви

Утонченная, аристократическая, мистическая концепция Софии типична для столицы империи, для главной церкви, главного идеологического центра абсолютной теократической феодальной монархии. Архитектура восточных монастырей является диаметрально противоположным полюсом, она целиком ориентируется на примитивную психологию крестьянина и тесно связана с зодчеством восточных деспотий, особенно с ассирийской архитектурой. Восточная монастырская архитектурная концепция особенно ярко проявилась в типе латитудинальных церквей (от латинского latitudo — ширина; т. е. здания, пространство которых растянуто вширь, в противоположность к лонгитудинальному архитектурному типу базилики, — ср. стр. 391), особенно распространенных в Месопотамии.

Латитудинальная церковь (рис. 299) делится на три основные части: растянутое вширь главное помещение для молящихся, к которому примыкает со стороны входа открытый портик, а с противоположной стороны — алтарь, состоящий из среднего помещения с апсидой, в котором находится главный алтарный жертвенный стол, и двумя дополнительными помещениями по сторонам.

Контраст между Софией в Константинополе и месопотамскими латитудинальными церквами колоссален. Прежде всего он проявляется в основной проблеме архитектуры — соотношении пространства и массы. Бросается в глаза глубокое различие тонких стен Софии, совершенно незначительных по сравнению с ее гигантским внутренним пространством, и толстых массивных

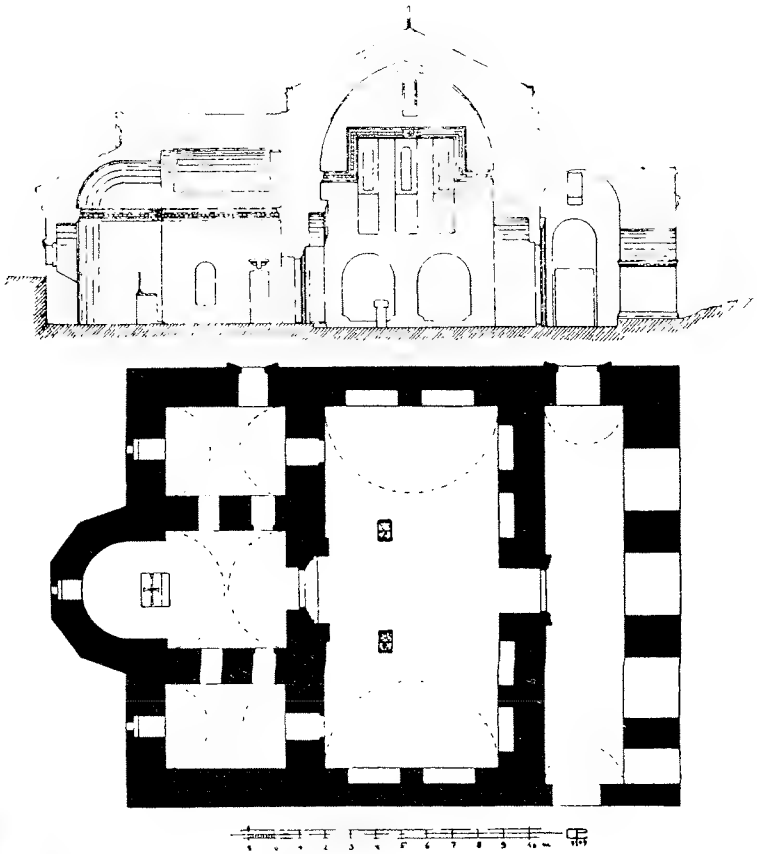


Рис. 299. Сала. Церковь

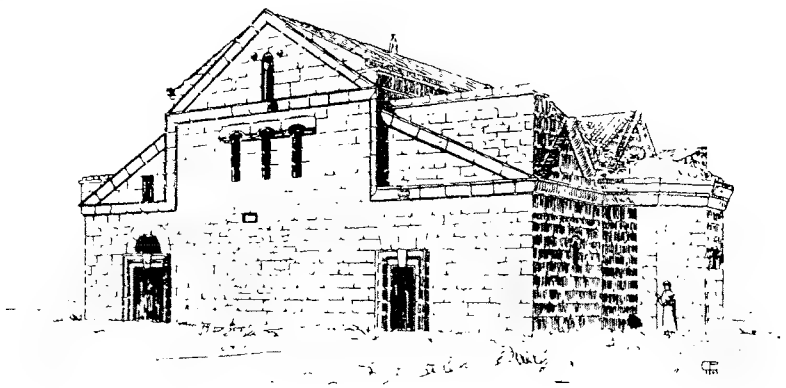


Рис. 300. Сала. Церковь

стен месопотамских церквей (рис. 300), которые крепко охватывают и сжимают внутреннее пространство, кажущееся тесным по сравнению с такой утрированно телесной оболочкой. Внутренность месопотамских церквей (рис. 301) резко отделена толстыми стенами от окружающего и замыкается в себе, что подчеркивается, кроме того, почти полным отсутствием наружных световых пролетов, имеющихся в очень незначительном количестве, совсем маленьких и помещенных высоко под самыми сводами на коротких сторонах главного зала. Вместе с тем внутренность месопотамских латитудинальных церквей расчленяется на ряд совершенно замкнутых в себе и отделенных друг от друга толстыми, массивными стенами помещений. Трудно представить себе более сильный контраст, чем между месопотамским замкнутым и разъединенным внутренним пространством и внутренностью Софии, которая огромным количеством широких пролетов связана с пространством вне здания и в которой отдельные нефы и другие подразделения внутренности открываются друг в друга огромными сквозными пролетами, связывающими их в одну единую и цельную композицию внутреннего пространства. Месопотамская церковь очень сильно напоминает ассирийскую архитектуру и особенно дворец Саргона в Хорсабаде, в котором вся внутренность членится на отдельные, совершенно замкнутые помещения, перекрытые полуцилиндрическими сводами, опирающимися на толстые стены. Сравнение внутреннего вида месопотамской церкви (рис. 301) с внутренностью помещений хорсабадского дворца (рис. 377) особенно ясно вскрывает сильно выраженный пещерный характер латитудинального зала. Эта пещерность усилена глубокими погребальными нишами, которые вделаны изнутри в толщу стен латитудинальной церкви и которые делают ее похожей на катакомбу (ср. рис. 264). Внутренняя сторона входного пролета, видного на рис. 301 слева, обработана совершенно сходно с соседними нишами, так что и вход играет в архитектурно-художественной композиции здания совершенно ту же роль, что и ниши. Они сильно углубляются в массив камня и наглядно показывают его колоссальную толщину, уподобляя его скале, в которой вырыта пещера. При этом пещерное восприятие является господствующим и не ослабляется никаким членением ордерами, как мы это видели в Нимфее в Ниме (рис. 165). Пещерным характером отличаются и алтарные отделения и входной портик. Особенно характерны наружные столбы портика, которые несут свод и которые происходят от столбов римской арочной ячейки. В месопотамских церквах они утратили всякую тектонику. Очень толстые и неправильные по форме, столбы совершенно затирают своей массой не только пролеты,

Рис. 301. Дейр-эль-Амр. Церковь

которые они ограничивают, но и пространство портика. Перед нами примитивное пещерное восприятие, напоминающее не только восточно-деспотическую архитектуру, но даже пещеры эпохи доклассового общества, и целиком ориентированное на примитивную психологию восточновизантийского крестьянства.

Особенно важно плановое решение центрального зала, занимающего господствующее положение в здании (рис. 299). Представим себе, что мы входим в него. Свободное пространство открывается перед нами направо и налево, а спереди и сзади — растянутые вширь стенки. В середине задней стены ничем не вы-

деленный пролет, через который мы вошли, а в середине передней стены вход в главную часть алтаря, богато разукрашенный и этим сильно выделенный. Латитудинальная пространственная форма соответствует плоской форме человеческого тела, которое передняя и задняя стенки как бы зажимают между собой. Благодаря этому сама архитектурная форма заставляет зрителя принять натянутую стоящую позу, руки по швам, перед передней алтарной стеной и особо выделенной дверью главного алтаря, называемой царской дверью. Это плановое решение восходит к тронному залу дворца в Вавилоне (рис. 375), в котором место церковной царской двери занимает трон царя в небольшой нише. Весь комплекс глубоко внедрившихся на деспотическом Востоке представлений о царе и царской власти был в восточновизантийских монастырях перенесен на царя небесного. Главная алтарная дверь в известные моменты богослужения открывалась, и через нее было видно помещение главного алтаря с алтарным столом посредине. А алтарный стол, по представлениям восточного христианства, есть престол, т. е. трон, на котором невидимо сидит божество. (Эта композиция, встречающаяся также и в византийской живописи для изображения неизобразимого высшего божества, называется гетимасия, по-русски — «престол уготованный», и состоит в изображении алтарного стола, на котором лежит крест и Евангелие и на котором мыслится невидимо восседающим божество.) Собрание верующих в латитудинальном зале было похоже на собрание подданных перед тронным залом царя. Архитектурная форма зала заставляла человека, вошедшего в него, принимать натянутую, стоячую, культовую позу перед царем. Когда входило несколько человек, то они становились в ряд перед алтарной стеной, на что их толкала опять-таки латитудинальная форма зала, оставлявшая свободное пространство по сторонам стоящего в нем человека и своей латитудинальностью толкавшая людей на то, чтобы образовать ряд, а при большом количестве народа — параллельные ряды перед алтарной стеной, выделенной и в архитектурном и в смысловом отношении царскими дверьми. Эта глухая алтарная стена является зародышем позднейшего иконостаса.

Обусловленная ориентацией на психологию крестьянина тенденция месопотамских церквей дать в виде образа восседающего на троне небесного царя конкретную святыню для поклонения особенно ярко выразилась в характерном стремлении к материальности наружного массивного блока церковного здания. В противоположность расплывчатости и неопределенности наружного оформления Софии и полному господству в ней внутренних помещений, в восточной школе византийской архитекту-

ры постоянно очень сильна тенденция к подчеркнутому выделению наружного блока, служащего своего рода каменным футляром над святыней и вместе с тем заменяющего ее и выражающего ее наружу на упрощенном и доступном всякому языке конкретных и материальных каменных массивов, которые резко противопоставлены окружающему, без всяких промежуточных колоннад, перистильных дворов, портиков и переходов.

Вся концепция латитудинальной месопотамской монастырской церкви совершенно отличается от константинопольской Софии. В столице утонченно-аристократическое представление о божестве как о духовной силе, которая проявляется в истории мира, символически изображаемой в богослужении, обосновывает божественное происхождение царской власти и единство империи. В восточной провинции представление о небесном царе и о церковном здании, как его тронном зале, в который можно приходить, чтобы просить о своих нуждах, соответствует иконам в живописи и приспособляется к более примитивной психологии крестьян, для которых в условиях феодальной эксплуатации крепостного труда нужно было создать конкретную святыню для поклонения.

Между двумя очерченными крайними выражениями в архитектурном плане двух полюсов византийского мировоззрения существует множество переходных форм, которые особенно характерны для большинства произведений византийской архитектуры.

Brunoff N. Über den Breitraum in der christlich-orientalischen und der altrussischen Kunst (Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, IV$_1$), 1927; *Baumstark A.* Ein Alterskriterium der nordmesopotamischen Kirchenbauten (Oriens christianus N. F. V), 1915.

Сирийские базилики V—VI веков

В Сирии образовался самостоятельный вариант базиликального церковного здания (рис. 302 и 303). Его источники лежат в римских древнехристианских базиликах IV века, определивших основную схему сирийских базилик, в которых, однако, столичные архитектурные идеи подверглись очень значительной переработке на основе принципов восточной школы византийской архитектуры, продолжающей восточную школу римской архитектуры. Консерватизм сирийской архитектуры сказался в том, что в ней еще в V и VI веках господствует базиликальный тип, который в Константинополе в это время встречается только в виде исключения (базилика Студийского монастыря). Сирийские базилики были родоначальниками, с одной стороны,

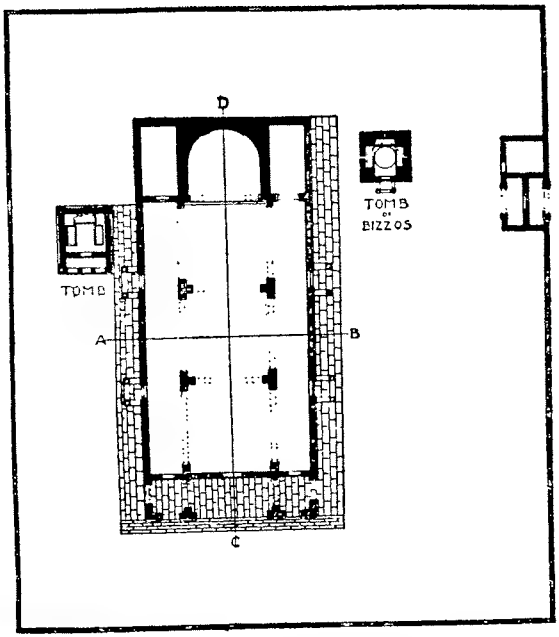


Рис. 302. Рувея. Базилика

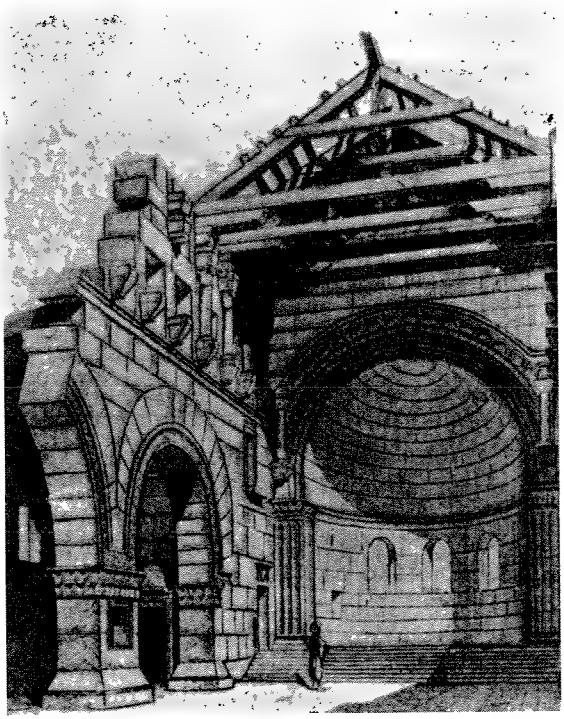


Рис. 303. Калб-Лузе. Реконструкция базилики

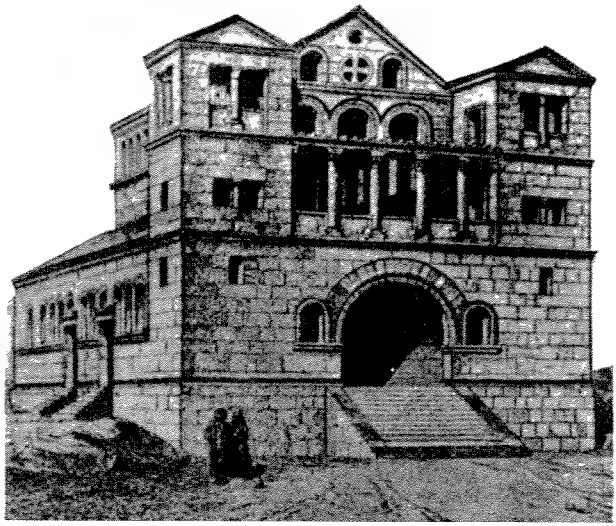


Рис. 304. Турманин. Базилика

романских храмов Западной Европы (см. т. III), а с другой стороны, ранних базилик Кавказа (см. следующую главу).

Сирийская базилика совсем не имеет атрия и стоит совершенно изолированно (рис. 304), причем в ней очень большую роль играет композиция наружных масс. Общая схема трех нефов с апсидой, замыкающей главный неф, а также базиликальный разрез, как правило, сохраняются. Но колоннады, отделяющие нефы друг от друга, обычно заменяют довольно низкими и массивными столбами, причем арки между столбами стремятся сделать большими (рис. 303). Перекрытие остается деревянным. В отличие от римских базилик IV века все формы очень тяжелы, массивны и конкретно-материальны. Нет и следа столичного одухотворения материи. Особенно характерны широкие пролеты арок, обрамляющих средний неф. Вместо непрерывных рядов колонн, ведущих к алтарю, внутреннее пространство сирийских базилик разложено на ряд латитудинальных пространств, которые привносят элементы той концепции, которую мы наблюдаем в месопотамских латитудинальных храмах. Это особенно ярко выражается в одном специальном типе сирийских базилик (рис. 305), в котором все внутреннее пространство разбито проходящими насквозь от стены до стены поперечными стенками на ряд латитудинальных пространств, слоями расположенных друг за другом, причем исчезает базиликальный разрез. С этим разложением лонгитудинального зда-

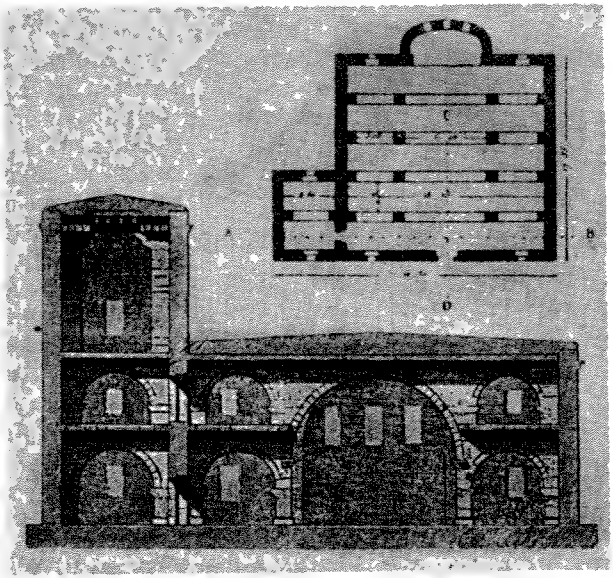


Рис. 305. Тафка. Базилика

ния на латитудинальные ячейки связано также появление боковых дверей на длинных сторонах базилики, обыкновенно по две на каждой, и подчас оформление их небольшими навесами на колоннах (ср. башню Ветров в Афинах, рис. 128), подчеркивающих значение боковых дверей и умаляющих роль главных ходов.

Особенно интересно оформление нартекса (рис. 304), который из элемента композиции внутреннего пространства, каким он был в римских зданиях IV века, в Сирии в V и VI веках превратился в существенную составную часть композиции наружных масс базилики. По сторонам его возвышаются две угловые башни, а между ними широкая арка обрамляет открытое наружу пространство нартекса (называемого в таком виде «экзонартекс», т. е. внешний нартекс), отделенного от внутренности стеной с дверями. Вся эта композиция двухбашенного фасада с открытым пролетом в середине перешла впоследствии в романскую архитектуру (ср. т. III) и имеет своих предшественников в восточной школе римской архитектуры, например в Большом храме в Баальбеке (рис. 230 и 231) и в других памятниках (ср. рис. 266). Можно предположить, что в Сирии уже сложилась и композиция базилики с четырьмя одинаковыми башнями по углам, которая так характерна для больших романских соборов Германии XII века. Времена становились все более неспокойными, особен-

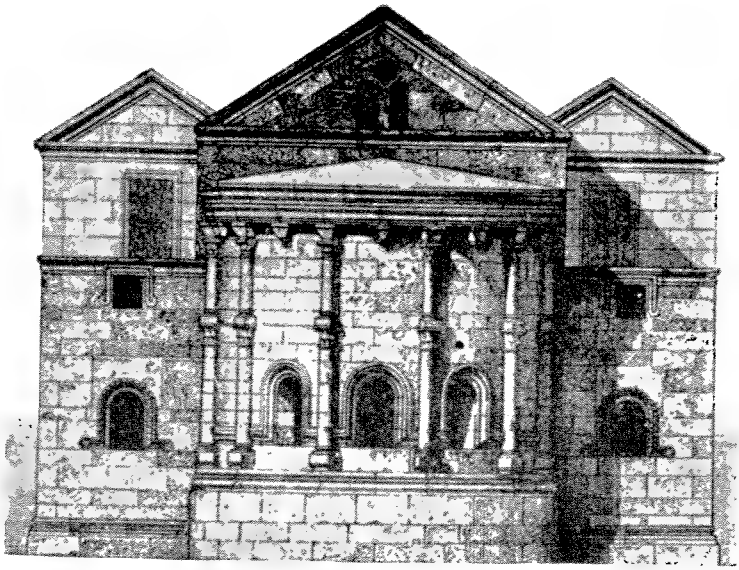


Рис. 306. Калб-Лузе. Апсида базилики

но в восточных провинциях Византийской империи, постоянно подверженных нападениям извне и всевозможным внутренним восстаниям и столкновениям. Поэтому и с этой точки зрения понятна крепость сирийских зданий и большое количество башен, которые становятся необходимой составной частью архитектурных композиций. Наружные массы сирийских базилик очень ясны и четки. Господствует двухбашенный фасад, который выделяет вход (рис. 304). К нему ведет лестница. Стены из прекрасно отесанных квадров камня часто перекрывались сверху тонким слоем штука. Боковые нефы снаружи четко и ясно отделены от среднего нефа. Немногочисленные обломы украшают стены и обрамляют очень незначительные световые отверстия. Апсида снаружи иногда обрабатывалась аркатурами на колонках (рис. 306), которые встречаются и внутри, где они опираются на консоли, и где на них положены стропила кровли среднего нефа (рис. 303). Это — дальнейшее развитие мотивов колонок, в зданиях восточной школы римской архитектуры (Золотые ворота дворца Диоклетиана в Спалато, рис. 251 и 252, и др.), которые потом перешли в романскую архитектуру через посредство зодчества Сирии.

Beyer H. Der syrische Kirchenbau. Berlin, 1925; *Strzygowski J.* Kleinasien, 1903; *Айналов Д.* Памятники христианского Херсонеса. М., 1905.

Базилика в Эреруке (рис. 307), к которой по своим формам примыкает ряд других памятников, имеет сирийскую основу, осложненную элементами, заимствованными из архитектуры Персии. Преобладание массы, теска камней, общая схема здания — все указывает на Сирию, как на источник форм самых ранних кавказских монументальных зданий, но снаружи добавлены два открытых портика на колоннах перед длинными сторонами, которые имеют свои прототипы в дворцовом зодчестве персидской монархии (рис. 376). Это скрещение византийских и персидских элементов очень характерно для зодчества Кавказа, который уже в римское время был промежуточной страной между Римской империей и Персией. Из-за Кавказа они постоянно спорили друг с другом, он переходил от одних к другим.

Марр Н. Записки восточного отделения Русского археологического общества. 1909. № 19; ср. *Bissing von F.* Der Persische Palast und die Turmbasilika (Festschrift für Strzygowski). Wien, 1923.

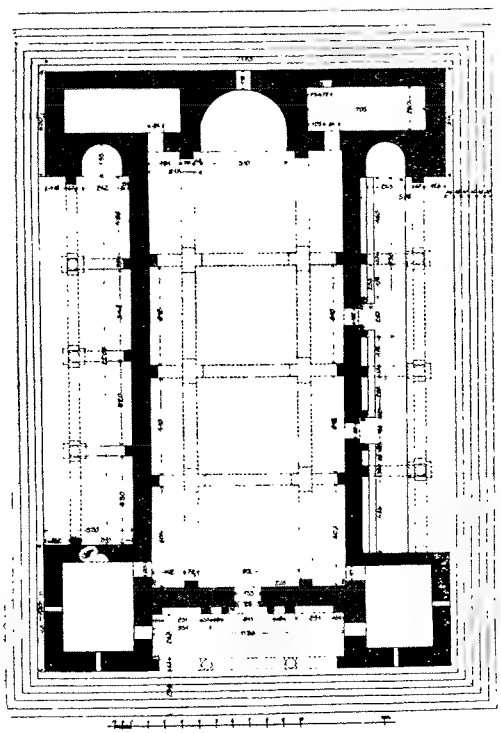


Рис. 307. Эрерук. Базилика

Базилики Равенны VI века

В VI веке центр архитектурной жизни империи переместился. Италия превратилась в провинцию. В Риме строительство в V и VI веках почти совершенно прекратилось; в VI веке много строят в Равенне, расположенной на восточном побережье Северной Италии и бывшей центром византийского управления Италией. Уже церковь Виталия показывает, как в Равенну проникали новые столичные архитектурные идеи, которые, однако, видоизменялись и приближались к более старым римским архитектурным типам, уже совершенно преодоленным в Константинополе. Но большинство культовых зданий Равенны VI века было даже не центрического, а базиликального типа, причем равеннские базилики VI века имеют в своей основе древнехристианскую римскую базилику IV века, видоизмененную присоединением к ней черт восточновизантийской архитектуры и проникнутую стилем константинопольской школы. Равеннские базилики VI века, наиболее характерным, роскошным и хорошо сохранившимся образцом которых является церковь Св. Аполлинария в Старой Гавани (рис. 308—310), не имеют атрия, но внутри расчленены частыми колоннадами. Крупная башня-колокольня стоит отдельно от самого здания (рис. 310). Не имея никаких следов купола или других элементов, центрирующих

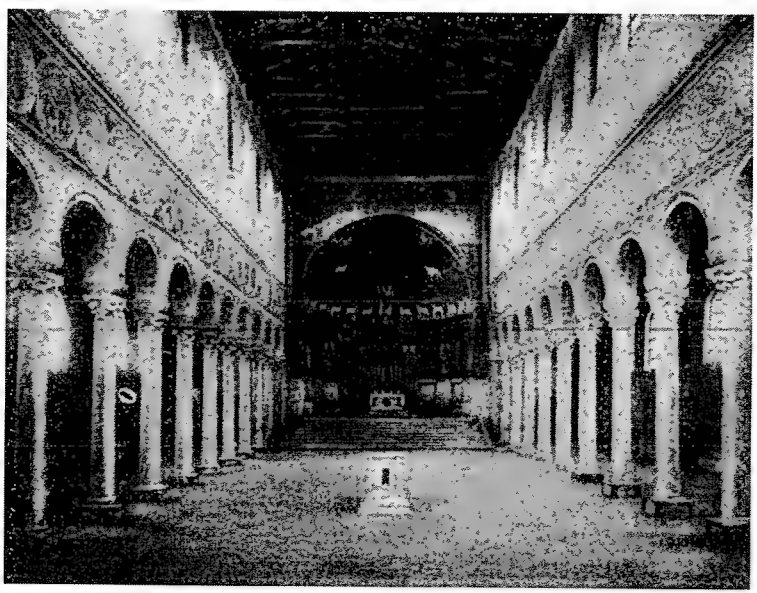


Рис. 308. Равенна. Базилика Св. Аполлинария в Старой Гавани

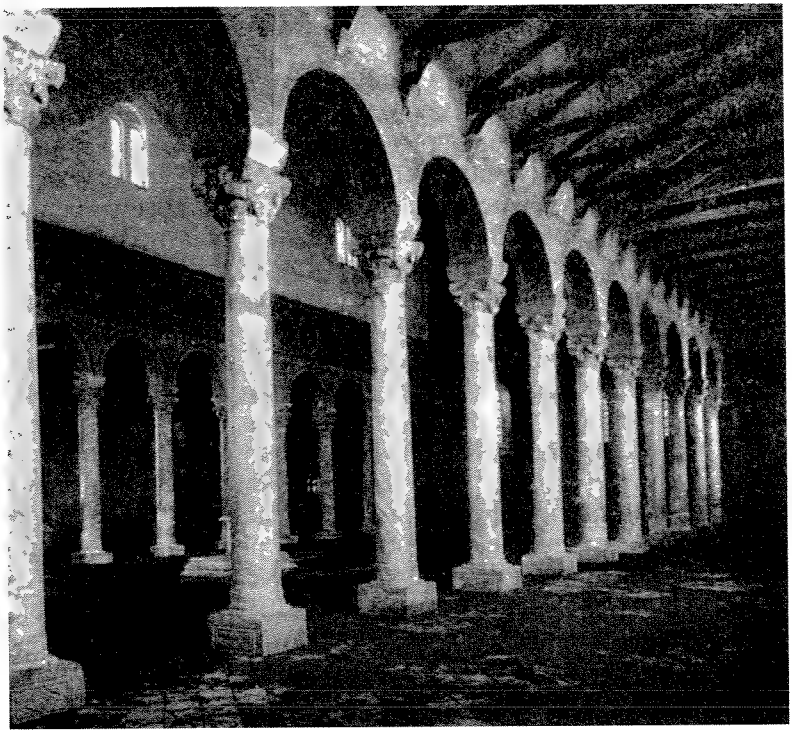


Рис. 309. Равенна. Базилика Св. Аполлинария в Старой Гавани

внутренность, равеннские базилики тем не менее отличаются от римских базилик по композиции пространства и приближаются к константинопольским купольным зданиям, так как они очень широки и сравнительно коротки, в связи с чем над одномерной направленностью нефов к апсиде господствует обращенность боковых нефов на средний, что еще усиливается отсутствием трансепта. Довольно значительные арки между колоннами и тонкие стенки над ними приближаются к византийским формам. Сходство равеннских базилик с современными им константинопольскими церквами особенно усиливается мозаиками, сплошь прикрывающими стены над колоннадами среднего нефа. Равеннские базилики выстроены кирпичной византийской техникой, но в них наблюдается стремление к геометризации и правильной группировке наружных блоков, близкое к принципам восточной школы византийской архитектуры. Отдельные служебные пристройки расположены симметрично.

При христианских церквах часто устраивали специальные помещения для крещения детей, так называемые крещальни,

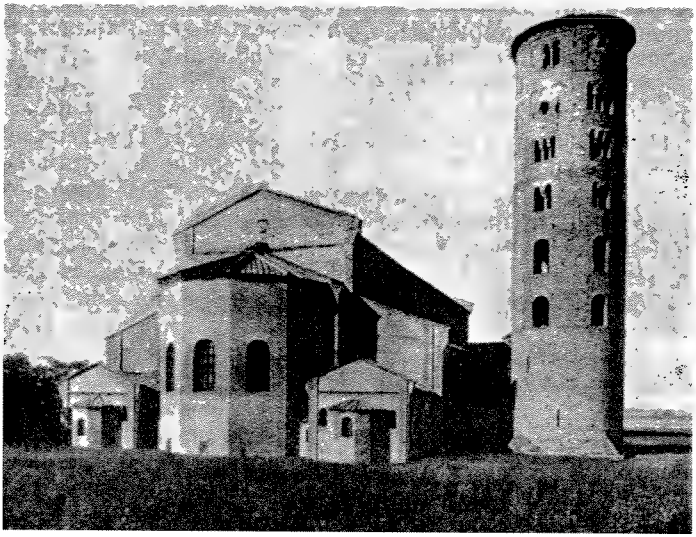


Рис. 310. Равенна. Базилика Св. Аполлинария в Старой Гавани

которые были обычно небольшими купольными зданиями, расположенными около церквей. Особенно известны крещальни в Равенне, но также и во многих других византийских городах.

Rivoira G. Le origini dell'architettura lombarda. Milano, 1908; *Ricci C.* Ravenna, 1906.

Однонефные базилики в Месопотамии

Как много в древнехристианской и византийской базилике элементов эллинистического и римского наследия и как сильна в них связь с эллинистическими колоннадами и портиками, показывает сравнение всех рассмотренных вариантов базиликального типа — римского IV века, восточновизантийского, равеннского VI века — с лонгитудинальными церквами Месопотамии, которые играли там довольно значительную роль наряду с латитудинальными зданиями и другими архитектурными типами.

Сложная дифференцированность внутреннего пространства всех этих сооружений основана главным образом на их трехнефности, на тех внутренних колоннадах, которые отделяют нефы друг от друга, расчленяя внутреннее пространство на сильно отличающиеся друг от друга части, и вводят внутренние портики — боковые нефы. В Месопотамии, где, как мы видим на примере латитудинальных церквей, господствует пещерное понимание

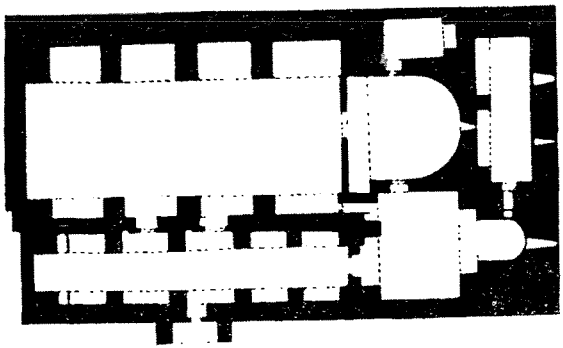


Рис. 311. Арнас. Церковь

внутреннего пространства, исчезает именно трехнефность базилики. Можно наблюдать, как в той или иной форме в восточной школе византийской архитектуры пропадает трехнефность. В Сирии мы видим расширение пролетов между нефами и разложение их на латитудинальные пространства. В Малой Азии, в Бинбиркилиссе, где сохранилось большое количество древних памятников, нефы базилик перекрывают сводами, опирающимися на часто поставленные массивные столбы, которые, вместе со сводами, очень сильно отделяют нефы друг от друга, превращая их в разобщенные коридоры. В Месопотамии нередки однонефные базилики (рис. 311), в которых боковые нефы совершенно отпали, причем от них остались только глубокие ниши на длинных боковых стенах, перекрытые арками и очень напоминающие погребальные ниши латитудинальных церквей (рис. 301), тем более что и однонефные лонгитудинальные храмы Месопотамии перекрыты полуцилиндрическими сводами на толстых стенах. В них пещерный характер внутреннего пространства выражен не менее сильно, чем в латитудинальных зданиях, причем и в однонефных церквах толщину недифференцированной оболочки наглядно показывают глубокие вдающиеся в нее ниши.

Strzygowski J. Amida. Heidelberg, 1910; *Preusser C.* Nordmesopotamische Baudenkmäler. Leipzig, 1911; *Bell G.* Churches and monasteries of the Tûr Abdin. Heidelberg, 1913.

Архитектура больших византийских городов. Антиохия

Мы очень мало знаем постройки наиболее крупных городов Византийской империи, которые были старыми эллинистическими мировыми городами, сильно разросшимися в римское вре-

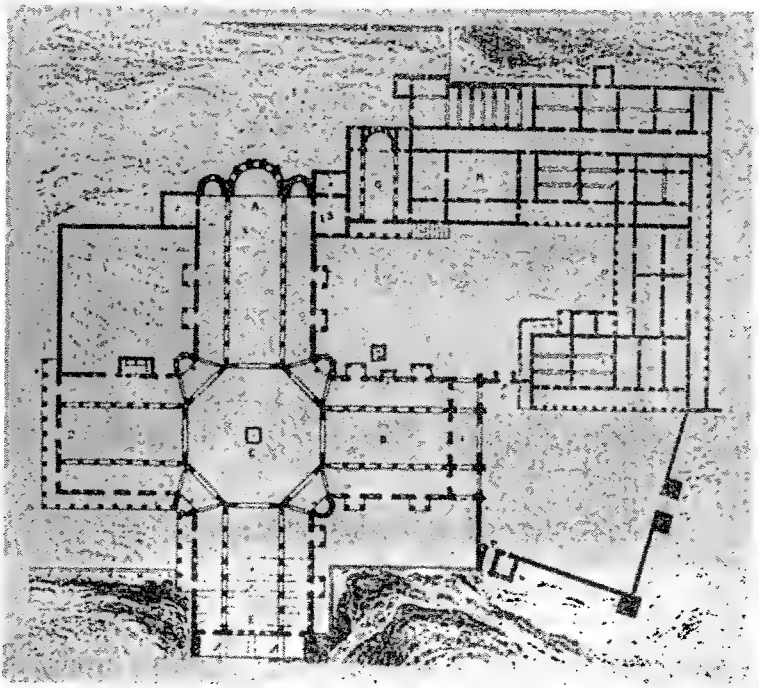


Рис. 312. Калат-Семан в окрестностях древней Антиохии

мя, главным образом Александрия, Антиохия, Эфес и другие. Среди них особенно большую роль играла Антиохия, которая, по-видимому, имела выдающееся значение в развитии византийской архитектуры в качестве одного из основных центров восточной школы византийского зодчества. Однако, несомненно, что передовая архитектура Константинополя очень сильно отличалась от зданий, определявших собой облик большинства провинциальных византийских городов, гораздо более консервативных, дольше и упорнее сохранивших традиции Рима и эллинизма и перерабатывавших их с точки зрения основных принципов восточной школы византийской архитектуры. Большие византийские города в течение долгого времени сохраняют еще тот смешанный облик, который характерен для Рима IV века, в котором новые христианские базилики включились в общий комплекс языческих зданий с их подчеркнутой телесностью и массивностью. Старое и новое часто жили рядом друг с другом, не сливаясь и взаимно еще не проникаясь.

Представление об архитектуре Антиохии может дать святилище Симеона Столпника в ее окрестностях (рис. 312) — блестя-

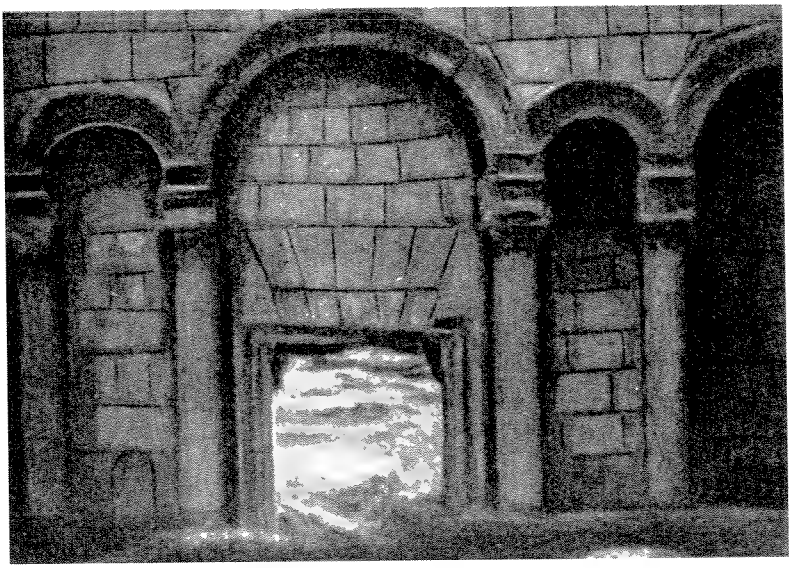


Рис. 313. Русафа. Городские ворота

щий комплекс культовых зданий, привлекавший огромное количество паломников. Восьмигранный центральный открытый двор, обрамленный арками, окружен четырьмя расположенными крестообразно трехнефными базиликами, вмещавшими очень большое количество молящихся. В этом ансамбле своеобразно сочетались черты восточновизантийской и константинопольской архитектуры. В центральном дворе под открытым небом стояла колонна или столб, на котором, по преданию, в хижине, поставленной на этот столб, долгие годы в одиночестве жил святой, которому посвящено все святилище. Нетрудно увидеть в этой общей идее характерную для восточных византийских провинций конкретную святыню для поклонения — столб, связанный с именем человека, жившего в данной местности. Но вместе с тем центрическая архитектурная идея, на которой основывается вся композиция, очень напоминает столичное зодчество, хотя в Калат-Семане, как называется теперь это святилище, нет купола, на месте которого открытый восьмигранный двор. Это очень напоминает, как в Баальбеке идеи римской архитектуры были восприняты, но перетолкованы, примыкая к более старой эллинистической традиции. Калат-Семан особенно напоминает в этом отношении шестигранный двор перед входом в Большой храм в Баальбеке (рис. 231). Калат-Семан весь выложен восточновизантийской техникой тесаного камня и подчеркивает мате-

риальность стен и кубичность наружных масс. Но в базиликах, которыми окружен двор, частые колоннады, разделяющие их нефы, близки к равеннским базиликам. Характерна наружная обработка апсид Калат-Семана, в которых приставные колонки еще напоминают позднеримскую архитектуру и вместе с тем являются прототипами колонок романских церквей.

Чем дальше расположен византийский город от берега Средиземного моря в глубь Азии, тем сильнее выражены черты восточной школы византийской архитектуры даже в городских зданиях. Хорошо сохранились развалины города Русафа, древнего Сергиополис, в Месопотамии. Городские ворота (рис. 313) сильно напоминают Калат-Семан и другие остатки мировых византийских городов на Средиземном море. Тем не менее при ближайшем анализе бросается в глаза, как колонны, расчленяющие их лицевую сторону, соединены друг с другом арками и несут тонкую стену, вырастающую из арок, в то время как главная масса стены, в которой находятся пролеты, помещена сзади. В целом получается сложная композиция слоев, точно колонны являются остатком портика, поглощенного находящимся за ним главным массивом здания ворот. В этом сказалась тенденция к недифференцированным формам, которая в композиции внутреннего пространства привела к вырождению многонефности и которая так характерна для восточной школы византийского зодчества.

Кондаков Н. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904.

Распространение нового константинопольского стиля в провинции

Уже в VI веке новые композиционные принципы распространяются из столицы по провинции, в первую очередь в значительных зданиях наиболее крупных городов. Естественно, что в провинции константинопольские композиционные принципы соединяются с принципами восточной школы византийской архитектуры, в связи с чем намечается синтез тех и других, который приводит в конце концов к новому византийскому архитектурному стилю и к новому типу зданий X—XII веков, более универсальному и единому, с более или менее значительными вариантами распространенному по всей империи. Этому процессу взаимного проникновения двух больших школ византийской архитектуры способствует также обратная волна архитектурных форм из восточной школы в Константинополь, которая очень заметна уже в VI веке (в перестройке церкви Ирины, в церкви

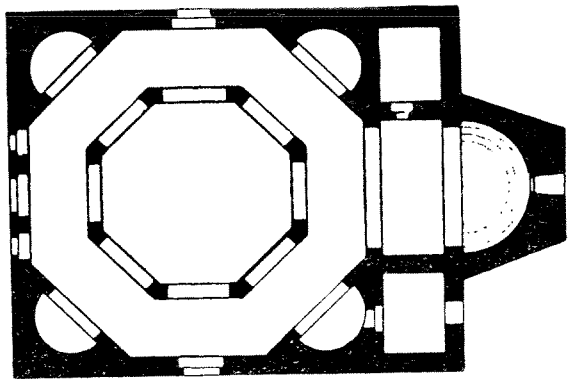


Рис. 314. Эсра. Церковь

Диаконисссы и др.). Процесс слияния константинопольской и восточной школ византийской архитектуры обусловлен постоянной борьбой и сложным взаимным проникновением интересов, с одной стороны, провинциальных помещиков, с другой стороны, феодалов, связанных с центральным бюрократическим аппаратом. Это столкновение противоречивых интересов закончилось в конце концов, после особенно остро разразившейся борьбы иконоборчества (ср. стр. 443), соглашением в середине IX века, которое касалось, правда, как будто специального богословского вопроса о почитании икон, но за которым скрывалось на самом деле соглашение двух основных группировок византийских феодалов. Спор об иконах и его окончание является глубоко симптоматичным для всей византийской культуры. В VI веке она распадалась на два больших течения, обусловленных двумя основными группами византийских феодалов — столичных и восточнопровинциальных. В течение последующих столетий эти две группировки все больше и больше взаимно друг друга проникали, на основе чего сложилась значительно более единая средневизантийская культура X—XII веков, в пределах которой столичное и восточное течение продолжают существовать только в качестве вариантов, выраженных значительно слабее и менее резко противопоставленных друг другу, чем в VI веке.

Константинопольское влияние на восточную школу византийской архитектуры особенно ясно сказывается в появлении и распространении купола и связанной с ним центрической архитектурной идеи. Правда, купола и центральные здания были в отдельных случаях известны в восточных провинциях и раньше, помимо константинопольского влияния: они были унаследованы от Рима. Так, например, можно указать на сирийские церкви в Босре и Эсре (рис. 314 и 315), из которых последняя по кон-

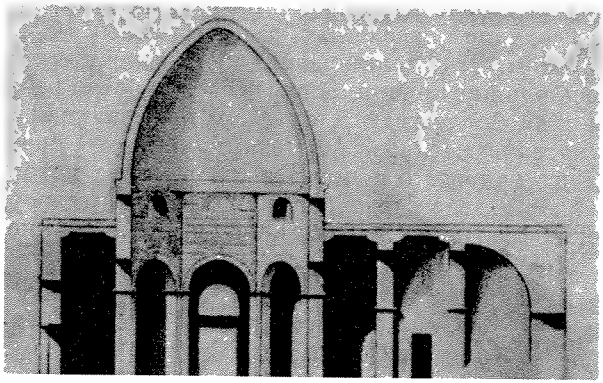


Рис. 315. Эсра. Церковь

струкции и стилю особенно характерна для сирийской архитектуры. Здание в Эсре имеет внутренний обход, как гробница Констанцы в Риме и более поздние византийские постройки. Но простой схематизм Эсры, который состоит не только в отсутствии ниш, окружающих среднее помещение, и лонгитудинального элемента, еще усиливается широкими арочными пролетами, телесностью здания, кладкой из тесаного камня и плоским каменным потолком на арках, которым перекрыт обход. Однако центрические здания в восточных провинциях, если они не имеют какого-либо специального назначения, являются исключением. Константинопольское влияние сказывается в самых различных провинциях прежде всего в том, что господствующий на Востоке базиликальный тип получает купол, который более или менее цельно связывается с лонгитудинальной основой здания. В этом проявляется та же тенденция, которая привела и к возникновению композиции Софии в Константинополе, только в провинции размеры зданий очень незначительны, базиликальные варианты другие (не базилика Максенция, как в Софии, а, например, древнехристианская римская базилика, базилика восточной школы византийской архитектуры и т. д.) и методы связи купола с базиликальным основанием самые различные, так что в результате получаются подчас здания, имеющие сходство с Софией в Константинополе только в отношении самой общей композиционной мысли.

София в Салониках (рис. 316; ср. рис. 317) — один из самых характерных примеров. Боковые нефы перекрыты сводом только внизу, хоры перекрыты деревом. Боковой распор купола принимают на себя четыре узких полуцилиндрических свода, направленные по странам света и придающие центральному пространству крестообразную форму, которая истолковывалась символически.

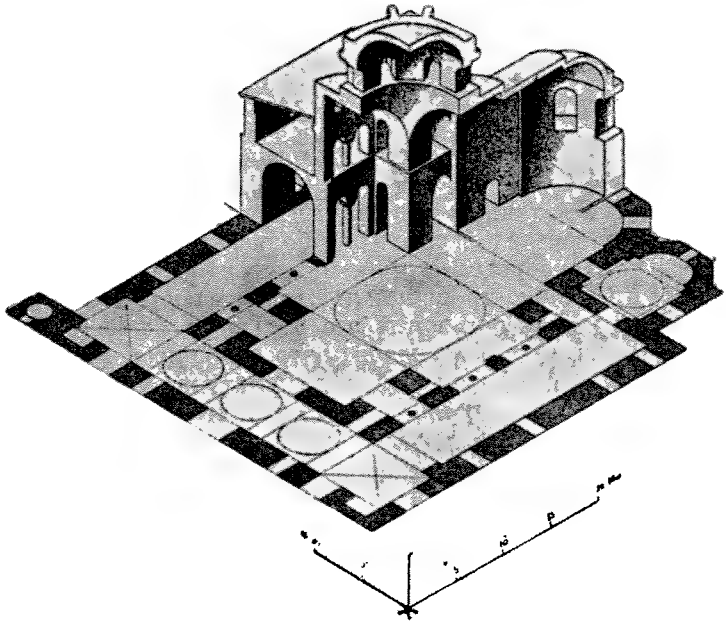


Рис. 316. Салоники. София

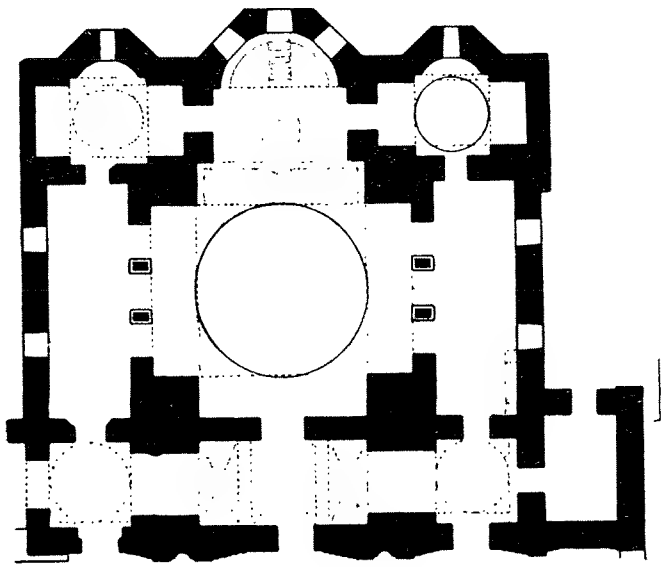


Рис. 317. Никея. Церковь Успения

В противоположность динамике и эластичности пространства Софии в Константинополе, София в Салониках имеет гораздо более застылое пространственное ядро, которому внутренний крест полуцилиндров придает более статическую и замкнутую форму, причем сами своды, стены и особенно подкупольные столбы тяжелы и материальны. Неустановившийся переходный характер форм Софии в Салониках особенно ясно проявляется в несоответствии нефов и апсид. Благодаря тому что в трехнефную базилику вставлен купол и подпирающие его с четырех сторон полуцилиндры вместе с поддерживающими их столбами, боковые нефы оказались раздвинутыми так далеко друг от друга, что они уже не соответствуют боковым апсидам, совершенно отрезанным стенками от нефов и расположенным только отчасти против боковых нефов, а отчасти также и против среднего. Купол обнаруживает тенденцию вытягиваться вверх, благодаря чему заключенное под ним пространство приобретает более самостоятельный характер, столбы расслаиваются на четыре столба каждый, между которыми образуются самостоятельные пространства. Все здание настолько сильно укорочено и стянуто к куполу, что его наружные очертания приближаются к квадрату. Проникновение константинопольского купола, завершающего центральное пространство, окруженное внутренним обходом для зрителей, связано также и с проникновением в провинцию константинопольского богослужения, для которого определяющим является драматическое богослужение Софии (ср. стр. 421).

Совершенно другие формы приняло соединение базилики с куполом, например в главной церкви Русафы, церкви Сергия (рис. 318), которая по своим формам гораздо ближе к сирийским базиликам. Центральная часть выделена так сильно, что она выдается даже на длинных сторонах в виде экседр. Однако общая удлиненность базиликальной основы сохранена, а средняя часть была, по всей вероятнос-

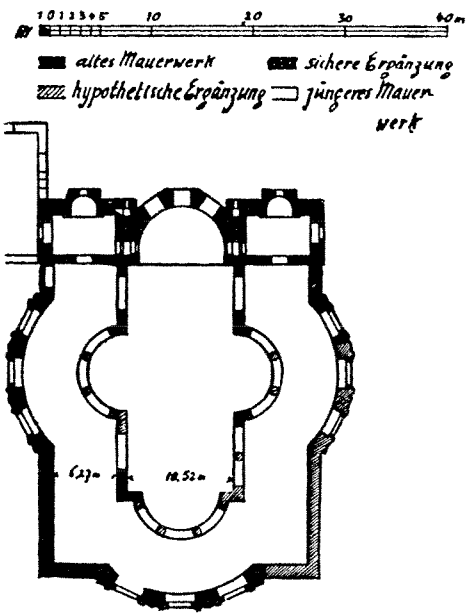


Рис. 318. Русафа. Церковь Св. Сергия

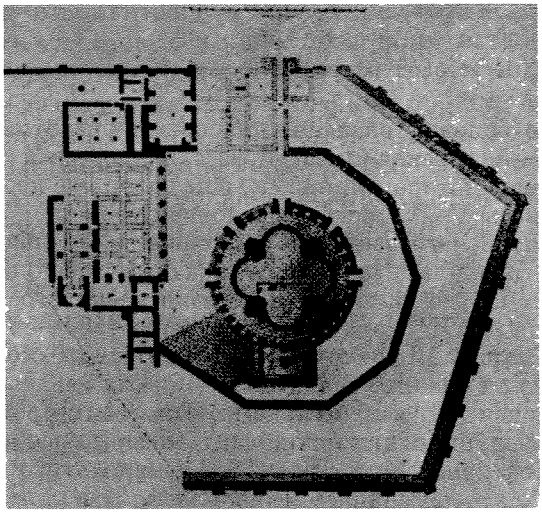


Рис. 319. Эчмиадзин. Церковь Звартноц

ти, покрыта деревом, заменившим собой константинопольский купол.

Элементы константинопольской и восточной школ византийской архитектуры входят друг с другом в самые различные соединения в провинциальных архитектурных памятниках доиконоборческого периода; среди известных памятников насчитывается огромное количество всевозможных вариантов. Восточная переработка композиции Виталия в Равенне (которая, как говорят о том памятники и источники, встречалась и в других больших византийских городах) дана в монументальном произведении армянской архитектуры — церкви Звартноц (рис. 319) около Эчмиадзина. Не осталось и следа архитектурной многокартинности равеннского памятника, которая так родственна константинопольской Софии. Центральное купольное пространство окружено только четырьмя экседрами, образующими архитектурный крест несколько в ином варианте, чем в Софии Солунской. Четыре столба между экседрами сильно выделены и придают всей композиции максимальную простоту. Алтарь находится под куполом. Вся охватывающая пространственное ядро оболочка крайне тяжела и массивна и подчеркивает наружную башнеобразную форму здания, стоящего на высоком месте и выделяющегося среди окружающего.

Wulff O. Die Koimesiskirche von Nikда. Strassburg, 1903; *Schmit Th.* Die Komesiskirche zu Nikaia. Berlin–Leipzig, 1927; *Spanner H., Guyer S.* Rusafa. Berlin, 1926; *Rosintal J.* Pendentifs, trompes et stalactites dans l'architecture orientale. Paris, 1928; *Тер-Мовсесян А.* // Изв. археол. комиссии. 1903. № 7.

Крестово-купольный тип культового здания

Особенно большое значение для средневизантийской архитектуры X—XII веков имеет крестово-купольный тип храма, происхождение которого выяснено еще далеко не достаточно, но который уже в V—VI веках в основном сложился в восточной школе византийского зодчества и проникал в отдельных случаях и в Константинополь. Начиная с X века крестово-купольный тип господствует во всей империи и широко распространяется также за ее пределы. Церковь вне стен Русафы (569—536 гг.) является хорошим ранним примером (рис. 320). Четыре столба поддерживают купол и членят квадратное здание на девять отделений, открывающихся друг в друга арками. С каждой стороны к куполу примыкает полуцилиндрический свод, которые все вместе образуют архитектурный крест главного центрального купольного пространства. Угловые помещения перекрыты маленькими куполами. К одной из ветвей креста примыкает апсида. Композиция Софии в Салониках (рис. 316) соединяет на базе общих принципов Софии константинопольской базиликальную основу с крестово-купольным типом.

Трудно точно установить историю крестово-купольного типа до X века. Можно различить ряд вариантов (рис. 320—323), которые отчасти аналогичны вариантам базиликального типа. Так, например, четырьмя подпорами купола в одних случаях служат

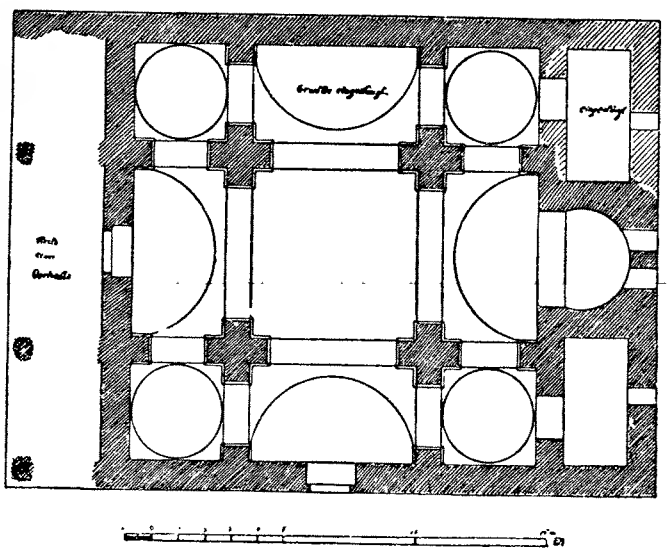


Рис. 320. Русафа. Церковь вне стен

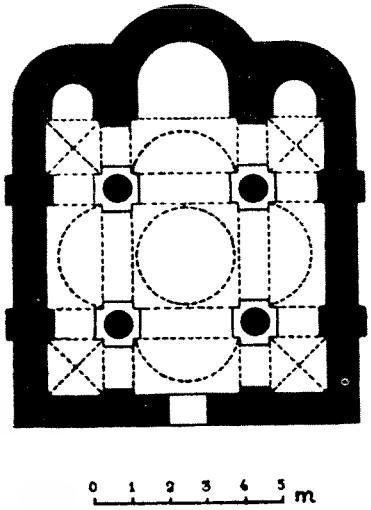


Рис. 321. Керчь. Церковь Св. Иоанна

колонны (рис. 321), в других — столбы (рис. 320 и 322) (квадратные или крестообразные). При столбах сильнее подчеркивается массивность, при колоннах — пространственность. Полуцилиндрические своды ветвей креста могут со всех сторон окружать купол, и тогда мы будем иметь, как в Русафе (рис. 320), крестово-купольный храм на четырех подпорках (Vierstьtzentypus), или полуцилиндрические своды могут окружать купол только с трех сторон, а четвертый полуцилиндр может быть заменен апсидой, непосредственно придвинутой к подкупольному помещению, так что только две подпоры стоят свободно, а с двумя другими слились стены апсиды (например, Иль-Андерин в Сирии — рис. 322), это — тип крестово-купольного храма на двух подпорах (Zweistьtzentypus). Крест, составленный из четырех полуцилиндров с куполом над ними, может быть вписан в кубическое пространство, и тогда это крестово-купольный храм со вписанным крестом (croix inscrite), для которого характерны свободно стоящие подпоры и угловые помещения (Русафа — рис. 320). С другой стороны, очень распространена крестово-купольная церковь с обнаженным крестом (croix libre), в которой совершенно нет свободно стоящих подпор и в которой купол опирается на стены, образующие в плане форму равностороннего («греческого») креста (рис. 323; ср. рис. 297). Отношение между крестово-купольным храмом со вписанным и с обнаженным крестом можно было бы сравнить с отношением между трехнефной и однонефной базиликой: внутреннее пространство при вписанном кресте гораздо более расчленено, причем отдельные его части связаны друг с другом открытыми пролетами, так что получается единое, но сложное внутреннее пространство. Напротив, при обнаженном кресте эта сложность пропадает, и усиливается массивность оболочки, пещерный характер внутренности и расчлененность наружного массива. Вариант с обнаженным крестом гораздо более соответствует принципам восточной школы византийской архитектуры, чем и объясняется постоянная тенденция к нему в восточных провинциях империи, в то время как в столице впоследствии встречается исключительно вариант

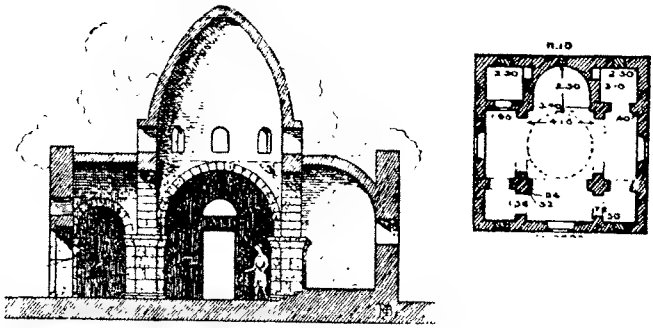


Рис. 322. Иль-Андерин. Церковь

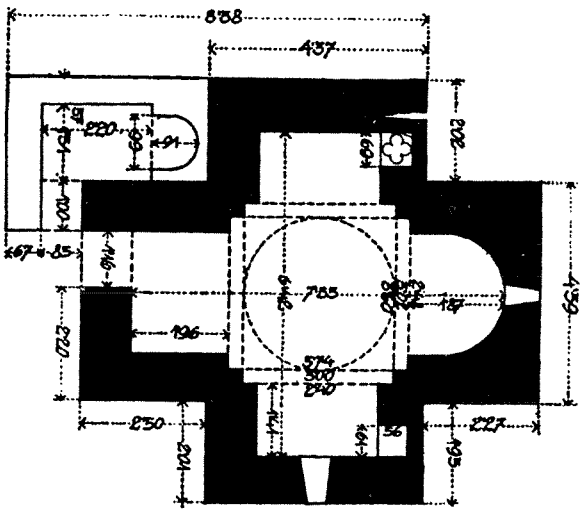


Рис. 323. Лмбатаванк. Церковь Св. Стефана

со вписанным крестом. Несомненно, что крестово-купольный тип сложился в восточной школе византийской архитектуры, причем прототипы его имеются уже в восточной школе римской архитектуры (преторий в Мусмие в Сирии). Очень рано он появился на Кавказе, где он встречается, например, в грузинской архитектуре в маленькой церкви Креста в Мцхете около Тифлиса (545—586 гг.) и в большом количестве других памятников (ср. следующую главу), где он проделал своеобразное самостоятельное развитие.

Уже в VI веке мы находим его в различных областях на побережьях Средиземного моря (Северная Африка, Синай, Сирия, Далмация, Константинополь). В Крыму он встречается уже в

начале VIII века в Иоанновской церкви в Керчи (рис. 321), в которой четыре колонны несут крестообразные столбы, как в ранних маленьких базиликах Трапезунда, а также в большом количестве в Херсонесе. Уже в эпоху иконоборчества византийские города на юге СССР по своей культуре были тесно связаны с Малой Азией.

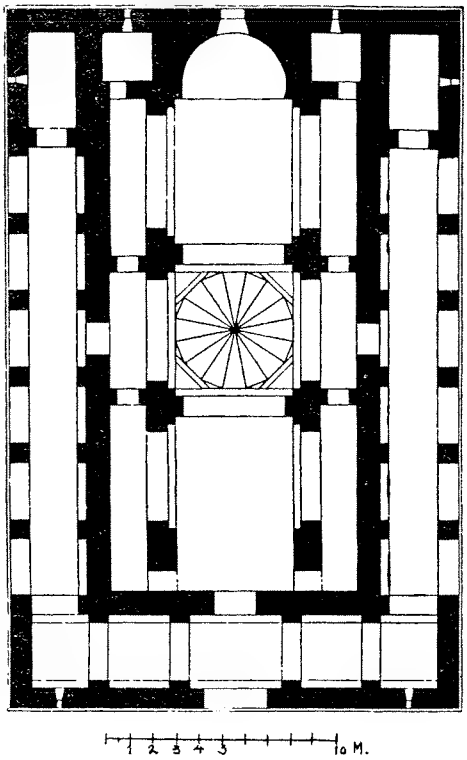
Strzygowski J. Ursprung der Kreuzkuppelkirche (Zeitschrift für Geschichte der Architektur), 1919; *Брунов Н.* Памятник ранневизантийской архитектуры в Керчи // Византийский временник, XXV. 1928.

Ранняя архитектура Армении и Грузии

Сопоставление памятников армянской и грузинской архитектуры VI—VII и последующих веков с памятниками христианской архитектуры присредиземноморских областей показывает, что Кавказ был в это время тесно связан с восточными провинциями Византийской империи и в области архитектуры. Так, например, тип храма Апостолов в Ани X века, состоящий из центрального креста, образованного четырьмя полукружиями вокруг купола, и четырех замкнутых прямоугольных помещений между его ветвями, в котором, по-видимому, был в VI веке выстроен один из главных армянских соборов, сохранившийся в Эчмиадзине, встречается в V веке в баптистерии при базилике в Тебессе в Северной Африке. Тип собора в Талине X века, который, несомненно, имел и на Кавказе значительно более древних представителей, известен уже в VI веке в церкви Тита в Гортине на о. Крите, и т. д. Но вместе с тем архитектура Армении и Грузии уже в это раннее время имеет свое довольно ярко выраженное лицо, которое позволяет тотчас узнать кавказский памятник среди других византийских произведений. В ней очень сильны и восточные элементы, особенно важно сопоставление армянских и грузинских памятников с персидскими. Так, в большой церкви Креста в Мцхете около Тифлиса, конца VI — начала VII века, выступает сквозь основу типа баптистерия в Тебессе, усложненную композицией, восходящей к церкви Сергия и Вакха в Константинополе, купол на квадрате с тромпами (сводиками, перекинутыми через углы) по углам, который так типичен для сассанидских дворцов, например в Фирозабаде (ср. т. I).

Архитектурные типы раннего времени в Армении и Грузии (рис. 324—328) очень разнообразны. Тут имеются и настоящие базилики, и строго централизованные здания. При этом и в цен-

Рис. 324. Одзун. Церковь



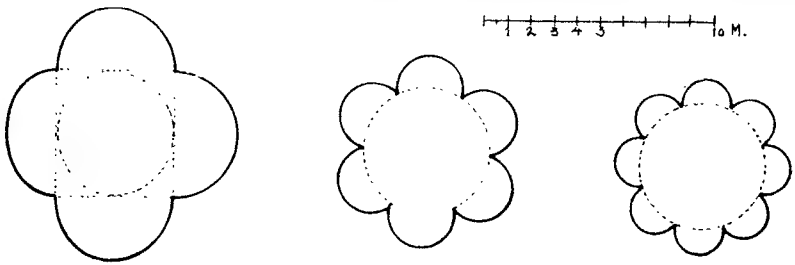


Рис. 325. Типы кавказских церквей. Схема Стржиговского

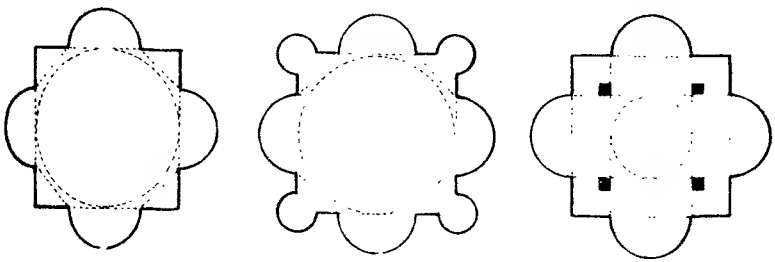


Рис. 326. Типы кавказских церквей. Схема Стржиговского

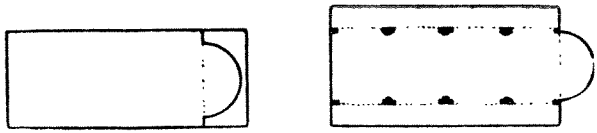


Рис. 327. Типы кавказских церквей. Схема Стржиговского

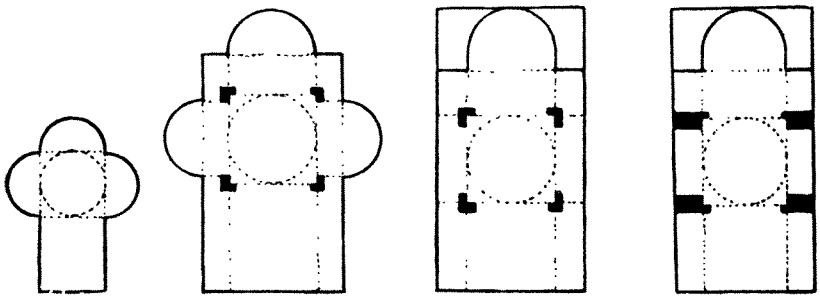


Рис. 328. Типы кавказских церквей. Схема Стржиговского

тральном, и в лонгитудинальном архитектурных типах наблюдаются более сложные и менее сложные варианты. Базилики встречаются однонефные и трехнефные. Купольные здания либо непосредственно окружают подкупольное пространство нишами, либо усложняют план четырьмя прямоугольными ветвями креста между куполом и апсидами. При этом образуются угловые прямоугольные помещения, которые либо наглухо замыкаются и совершенно отрезываются от внутреннего пространства зданий, либо открываются в него широкими пролетами, и тогда купол покоится на четырех столбах. Наконец, встречаются и базилики, перекрытые куполом (рис. 324), нефы которых в связи с этим обнаруживают тенденцию к укорочению. При этом важен промежуточный тип между однонефной и трехнефной купольной базиликами, в котором купол опирается на четыре сильно выступающих из стен сплошных прямоугольных столба. Это — «купольный зал». Боковые апсиды, соответствующие куполу, нередко тоже внедряются и в базиликальный план.

Во всем этом многообразии форм и типов можно, однако, выделить наиболее существенные, подчас взаимно противоположные тенденции архитектурной композиции. Господствует очень типичное для восточной школы византийской архитектуры стремление к недифференцированным и нерасчлененным наружным массам и внутренним пространствам, которое мы в очень сильной степени наблюдаем также в Месопотамии. Такие постройки, как собор в Багаране 624—631 годов, в которых

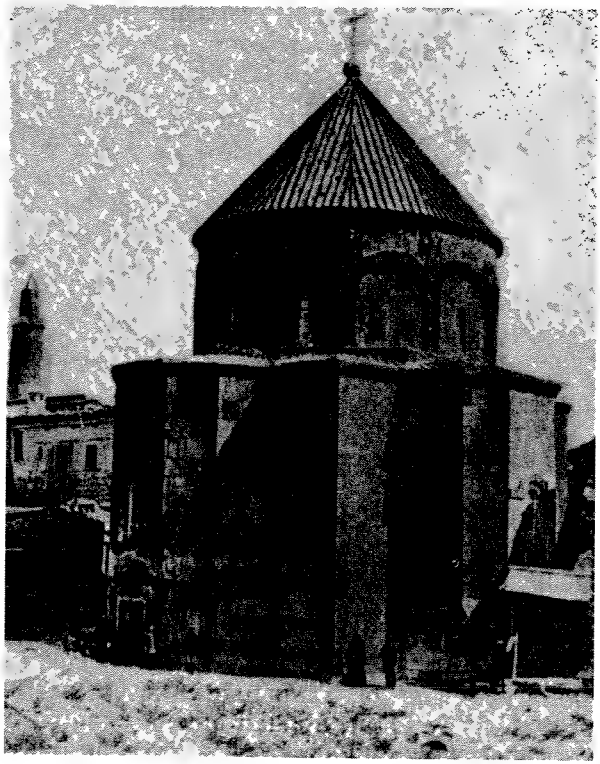


Рис. 329. Карс. Церковь Апостолов

внутреннее пространство имеет форму развитого крестово-купольного храма, производит на Кавказе впечатление исключения. Но и в Багаране угловые пространства имеют лишь небольшие размеры по сравнению с диаметром купола. Для кавказских расчлененных внутренних пространств этого времени характерно съеживание второстепенных пространств — боковых кораблей, ветвей креста, угловых помещений и так далее — и полное господство главного пространства огромного купола или вентрального нефа. Точно так же и ниши, окружающие центральный купол, имеют совершенно неразвитую форму, так что их пространство поставлено обычно в полную зависимость от главного подкупольного пространства, от которого оно еще совершенно не отделилось, недоразвившись до самостоятельной пространственной ячейки. Имеющиеся на Кавказе архитектурные типы с более расчлененным внутренним пространством, как трехнефная базилика и крестово-купольная система, пришли на Кавказ с Запада и подвергаются в Армении и Грузии

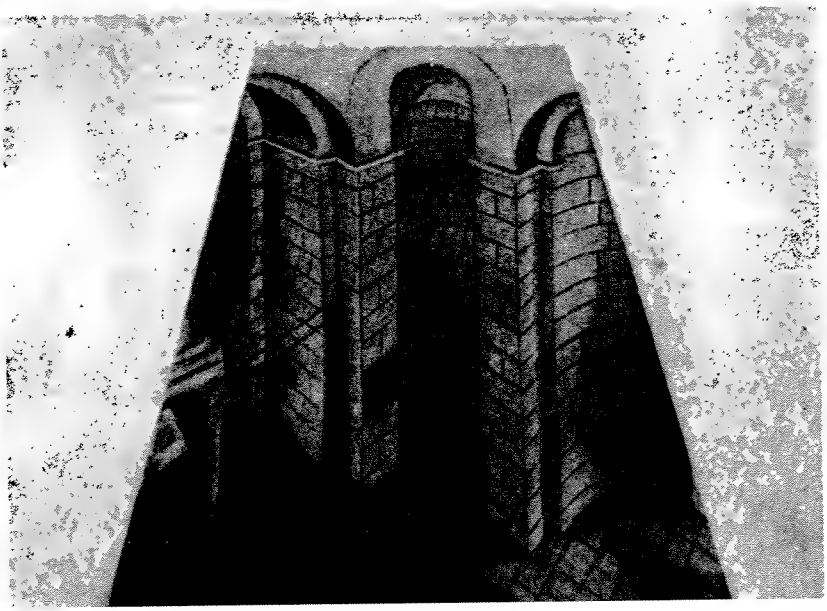


Рис. 330. Вагаршапад. Церковь Св. Рипсиме

переработке в сторону недифференцированного внутреннего пространства.

Особенно ярко стремление к недифференцированным формам проявляется в композиции наружных масс ранних кавказских церквей (рис. 329). Более крупные окна части ранних памятников становятся все меньше и меньше, превращаясь в узкие щели. Масса охватывает внутреннее пространство крепкой, толстой оболочкой, сгущая его и придавая ему пещерный характер. В здании господствует тяжелый наружный объем, напоминающий искусственный холм. Все подразделения массы стушевываются. Господствует огромный барабан широкого купола или средний базиликальный неф, остальные части здания прилеплены к нему, причем они обычно незначительно выступают вперед и мало отделяются по своей высоте от главного массива, стремясь с ним слиться. Апсиды скрывают в толще стен (рис. 330), так что наружный объем здания получает форму параллелепипеда. Между апсидами помещают ниши. Декоративная обработка поверхностей способствует слиянию отдельных слабо намеченных частей в единый и недифференцированный наружный блок.

Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa, I, II. Wien, 1918; *Тороманян Т.* // Зап. вост. отдел. русск. археол. общества. 1909. № 19; *Fyfe Th.* (Architectural Review, XII), 1907.

III. ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА X—XV ВЕКОВ

Архитектура Константинополя X—XII веков

В промежутке между восстановлением иконопочитания (843 г.) и взятием Константинополя крестоносцами (1203 г.) в столице господствует крестово-купольный тип храма, который известен в достаточном количестве памятников, позволяющих установить эволюцию стиля ведущей в стране придворной константинопольский школы X—XII веков. Правда, погибло одно из наиболее крупных зданий этого периода, которое считалось особенно выдающейся постройкой, — Новая церковь (Nea) императора Василия Македонянина (867—886 гг.). Многочисленные попытки представить себе ее первоначальный вид на основании сохранившихся памятников и довольно кратких сведений о ней в источниках являются очень условными и спорными. В науке господствует тенденция преувеличивать значение Неа, которая некоторыми исследователями признается определяющей для всего последующего развития византийской архитектуры, что вряд ли соответствует действительности, так как средневизантийские архитектурные памятники имеют ряд предшественников доиконоборческого и иконоборческого периода, сохранившихся в столице и в провинции.

От X—XII веков в Константинополе сохранились только культовые здания, дворцовые постройки этого времени, как и более ранние, известны почти только по описаниям. Но и церкви дошли до нас с очень сильными переделками и искажениями, так как после взятия Константинополя турками они были превращены в мечети, каковыми они остаются до сих пор, причем в связи с этой переменой назначения в течение ряда столетий были отломаны значительные части византийских зданий, пристроены новые и т. д. Однако на основании изучения оставшихся византийских частей первоначальный вид церквей был восстановлен довольно точно.

В течение всего этого периода господствует крестово-купольный тип, но кроме него известны еще два других архитектурных типа, имеющие значение. Это — маленькое здание перистильного типа, в котором перекрытый куполом небольшой центральный квадрат, с примыкающей к нему апсидой, отделен с трех сторон тройными аркадами на колоннах от более низкого внутреннего обхода, перекрытого крестовыми сводами, благодаря которым оказались возможными большие световые пролеты в трех подкупольных арках. Базиликальный разрез церквей перистильного типа ясно показывает их происхождение от купольной базилики

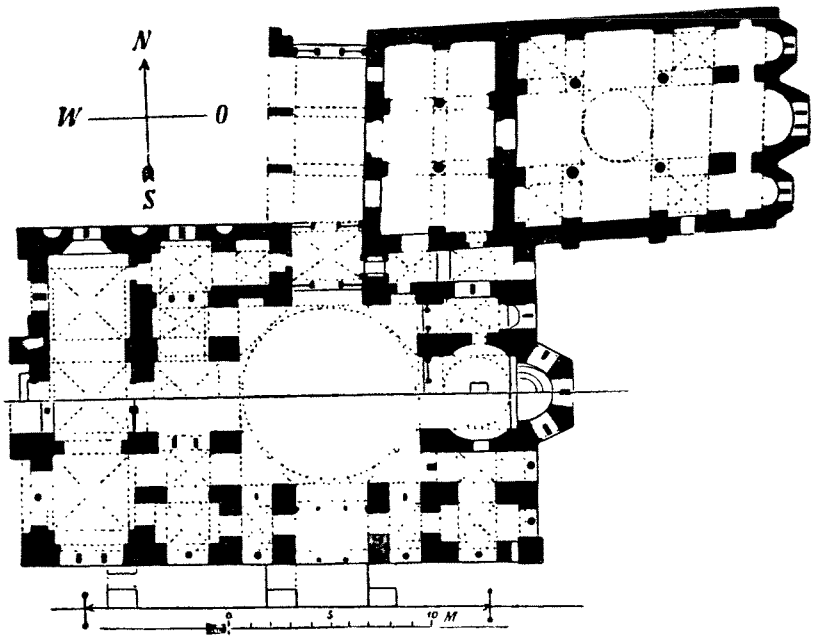


Рис. 331. Церковь Св. Луки в Фокиде

(рис. 361 дает пример XIII века, однако в Константинополе известны и более древние здания того же типа). Другим типом является купольное культовое здание на восьми подпорах, которое представлено церковью Луки в Фокиде в Греции (рис. 331 и 332) XI века, в основном связанной с константинопольской архитектурой. Этот архитектурный тип восходит к ранним центральным зданиям типа Сергия и Вакха в их восточновизантийской переработке (рис. 286 и 294). В связи с восемью подпорами купола стоят угловые перекидные сводики, на которых лежит купол, которые восходят к диагональным нишам и называются в отличие от парусов тромпы. Как для перистильного типа, так и для типа с восемью подпорами характерно противопоставление перекрытой куполом центральной части, с примыкающей к ней апсидой, и окружающего центральную часть внутреннего обхода, отделенного от нее колоннадой. Эта же особенность играет очень важную роль и в пятинефном крестово-купольном типе храма, который господствует в X—XII веках в столице (рис. 333), в отличие от трехнефного крестово-купольного храма, господствующего в это время во всей византийской провинции (рис. 342, 343 и др.). Противопоставление центральной части и внутреннего обхода связывает все перечисленные архитектурные типы с Софией.

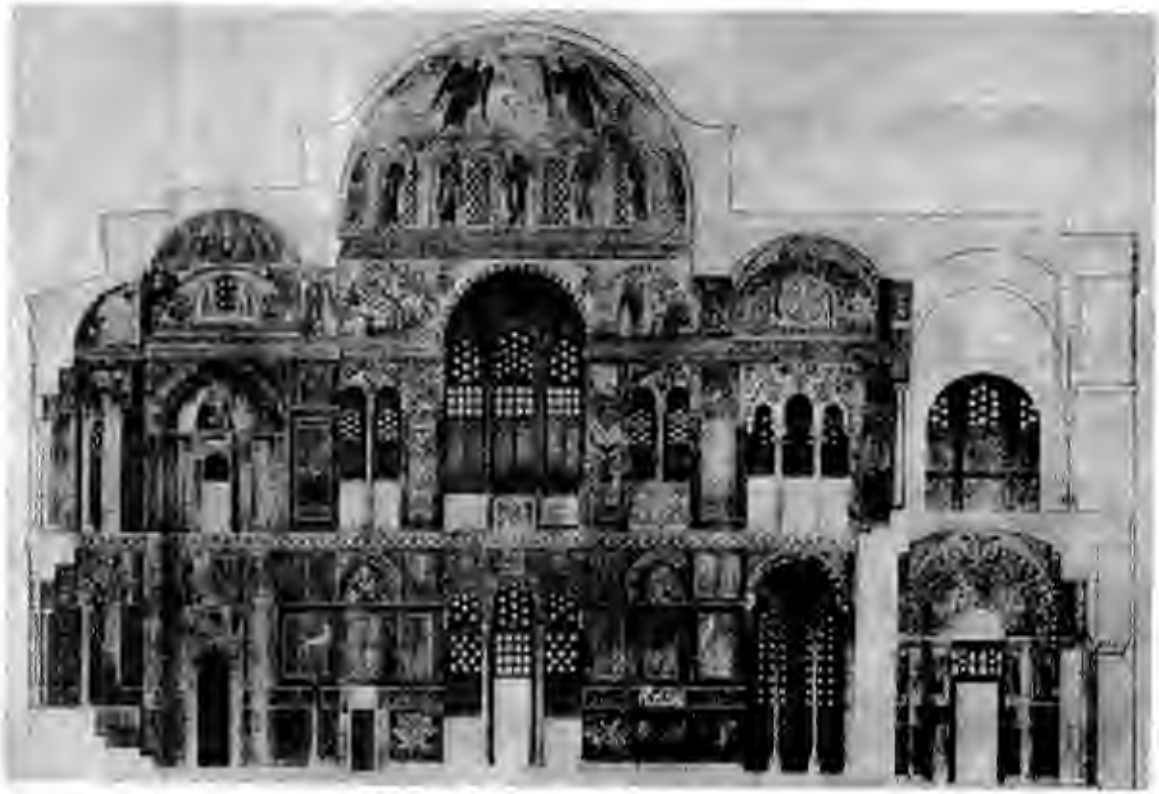


Рис. 332. Церковь Св. Луки в Фокиде

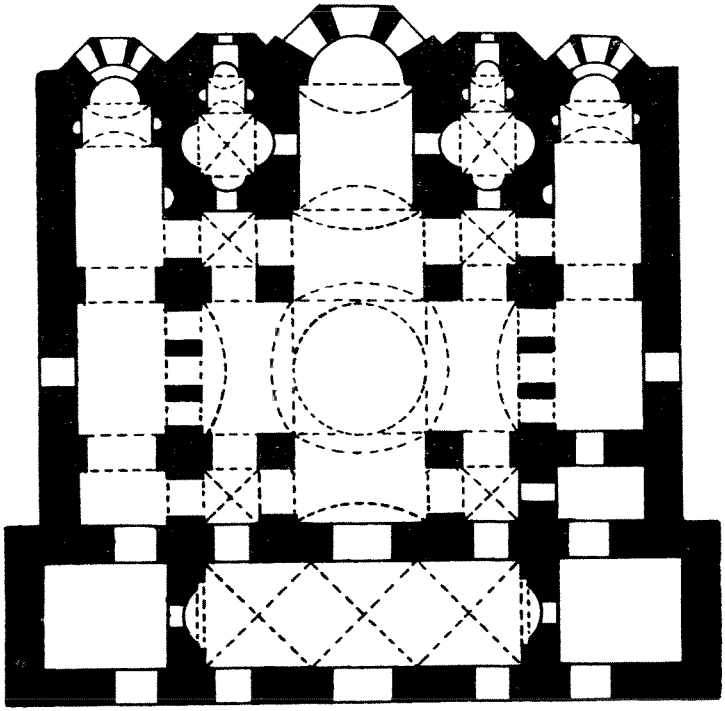


Рис. 333. Константинополь. Церковь монастыря Липса

Основной характер константинопольского богослужения, драматизирующего события Священного Писания, развертывая действие вокруг центрального амвона под куполом (ср. стр. 421), является внутренним ядром разделения пространства на центральную часть и обход, которое определяет все три архитектурных типа столичного зодчества X—XII веков. Оно играет особенно важную роль в пятинефном крестово-купольном храме, который был наиболее распространенным и на изучении которого мы в дальнейшем сосредоточимся. Действительно, пятинефная крестово-купольная церковь (рис. 333) последовательно группирует все свои части вокруг центрального купола. Весь план имеет квадратную форму. Центральный подкупольный квадрат, в котором поставлен амвон, окружен двумя правильными концентрическими кольцами помещений. Первое кольцо образовано четырьмя ориентированными по странам света (так как алтарь всегда обращен на восток) полуцилиндрическими сводами ветвей креста, опирающихся на четыре свободно стоящие подкупольные опоры, и находящимися между ветвей четырьмя угловыми помещениями, перекрытыми крестовыми сводами. Наруж-

ное кольцо состоит из двух боковых нефов, отделенных от центральной части столбами и промежуточными колонками или тонкими столбиками и дополняемых до полного кольца отделенным от соседних помещений стенками нартексом и тремя апсидами на востоке, из которых только центральная открыта внутрь главной части, а боковые совершенно замкнуты и состоят из четырех полуциркульных ниш каждая. Над боковыми нефами и нартексом были хоры, которые отверстиями в подкупольных арках выходили в главную часть, в то время как верхние угловые помещения были в большинстве случаев от нее отрезаны и заключали замкнутые самостоятельные часовенки. Таким образом внутренность членится на боковые нефы, предназначенные для зрителей, и центральное пространство для изобразительных символических культовых действий. Прототипом церкви монастыря Липса 908 года (рис. 333), наиболее ранней из известных средневизантийских крестово-купольных столичных церквей, являются купольные базилики, особенно типа Софии в Салониках (рис. 316), где подкупольные пилоны расслаиваются, и в базиличную основу внедряется крестово-купольная система, причем этот вариант представлен в Константинополе в доиконоборческую эпоху в еще более развитом, чем в Салониках, виде в церкви Диакониссы (около 602 г.). Пятинефные крестово-купольные церкви Константинополя X—XII веков, по сравнению с их прототипами, отличаются законченностью и четкостью внутренних пространственных членений, в то время как в купольных базиликах постоянно наблюдается еще расплывчатость форм и колебания в членениях и соотношениях. В средневизантийское время центральная часть культового здания, которая в Софии состояла из цельного и неразделенного подпорами пространства, членится четырьмя свободно стоящими купольными подпорами; вместе с тем центральная часть по отношению к боковым нефам больше, чем в Софии. Центральные столбы с арками и куполом над ними образуют над амвоном свободно стоящий балдахин, очень сильно выделяющий амвон, причем четыре столба дают новую преграду вокруг амвона, а полуцилиндрические своды ветвей креста активно направляют зрителей к амвону. Очень вероятно, что зрители заполняли собой также и внутреннее кольцо помещений вплоть до подкупольных столбов, пространство между которыми сравнительно незначительно.

В средневизантийских храмах Константинополя наблюдаются, по сравнению с Софией, черты восточной школы византийской архитектуры, проникшие в столицу и впитанные столичным архитектурным стилем. К ним относится прежде всего появление и рост иконных изображений, украшавших стены храмов. Прав-

да, сохраняется мраморная облицовка, покрывавшая стены до основания сводов, как в Софии, но поверхности арок и сводов заполняют исполненными мозаикой изображениями святых и целых сцен. С этими изображениями, составлявшими циклы, связаны символические толкования внутренности храма, достигающие большой сложности. Так, например, церковное здание истолковывалось как символическое изображение вселенной, причем алтарь изображал рай, западные части храма — ад, а середина между ними — землю, с чем были связаны отдельные сюжеты изображений. Вся символика храма была разработана чрезвычайно подробно и тщательно, вплоть до мелочей и деталей. Однако все же сохраняется глубокое отличие между средневизантийским зданием и постройками восточных деспотий в том отношении, что отдельные архитектурные члены в Византии не теряют тектоничности, которая была завоевана греческой архитектурой. И в Византии наблюдается, главным образом в восточных провинциях, тенденция к истолкованию, например, столбов, на которые опираются купол и своды, как святителей, которые являются «столпами», на которых утверждает свое могущество здание церкви, причем на столбах изображают посредством мозаики или фрески стоящие фронтальные фигуры святых. Но при этом не только не утрачивается представление о столбах, как специфически архитектурных элементах, имеющих конструктивный и архитектурно-художественный смысл, но даже представления, основанные на архитектуре и ее формах, переносятся на церковь и ее деятелей, когда сравнивают церковь со зданием и говорят о том, что она утверждается на святых, как здание на столбах. Однако между Софией и средневизантийскими пятинефными крестово-купольными зданиями столицы имеется в этом отношении все-таки большое различие в том, что в Софии главный архитектурный символ — купол, изображающий небесный свод, — более изобразителен, чем символичен, в то время как купол в X—XII веках более символичен, чем изобразителен. Когда находишься под куполом Софии, то он, — благодаря своей плоской форме (которая первоначально, до падения купола от землетрясения, была еще более плоской) и огромным размерам, благодаря тому, что он опирается непосредственно на стены, ограничивающие центральное пространство, перекрывает собой большую часть всего внутреннего пространства и продолжается в полукуполах, — действительно напоминает своим внешним видом небесный свод, особенно вечером, когда пространство под куполом затемнено. Купол средневизантийской церкви производит совершенно другое впечатление: он сравнительно невелик и соответствует только очень незначительной части плана

всего здания; приподнятый на довольно высоком цилиндрическом барабане, который сильно выделяет его из окружающих сводов, он стоит на четырех свободных подпорах; внутренняя поверхность купола занята огромным поясным изображением Христа, смотрящего сверху на молящихся. Все это, взятое вместе, превращает купол X—XII веков в гораздо более условный образ неба над землей. Из изображения небесного свода, каким он был в VI веке, купол превратился в символ небесного свода (рис. 334).

Высокий барабан имеет огромное значение и для наружной композиции здания (рис. 339). Низкий купол Софии мало выделялся снаружи, и его плоская кривая воспринималась как завершение внутреннего пространства. Высокий барабан средневизантийского купола является самостоятельной башенкой, играющей снаружи более важную роль, чем сам купол, воспринимаемый только как его завершение. Вертикаль барабана выделяет снаружи культовое здание и подчеркивает самостоятельное значение его наружной композиции, играющей такую большую роль в восточной школе византийской архитектуры. Барабан — ясная, четко оформленная масса. Правда, и в средневизантийское время константинопольские церкви не стояли отдельно, а либо непосредственно примыкали к соседним постройкам, либо рядом с ними находились с одной или нескольких сторон перистильные дворы, портики и колоннады. Но все же над портиками, как в VI веке, так и в X—XII веках возвышались отдельные арки, своды и купола, которые в VI веке были значительно более связаны с заключенными под ними пространствами, а в X—XII веках стали гораздо самостоятельнее, как законченные материальные тела. И четыре полуцилиндрических свода окружали барабан как четкая крестообразная масса над более низкими сводчатыми частями и портиками.

Усиление материального и телесного, составляющее существенное отличие константинопольской архитектуры X—XII веков от зодчества столицы в VI веке, связано с внедрением черт восточной школы византийской архитектуры, начавшимся в Царьграде уже в VI веке. Восточновизантийская телесность глубоко проникла в композицию средневизантийских церквей X—XII веков и в значительной степени определила собой также и внутренность зданий. Внутреннее пространство Софии очень динамично, легко и подвижно, оно в бесконечном количестве направлений пронизано пересекающимися под куполом разнообразными осями движения, что ярко выражается и в очертаниях колоннад, ограничивающих центральную часть, и в характере сводов. В средневизантийском здании внутреннее пространство

(рис. 334) застыло и раздроблено на отдельные пространственные тела. Определяющим для общего впечатления является крест полуцилиндров, которые уничтожили возможность движения внутри в любых направлениях и свели их к двум главным направлениям, пересекающимся под прямым углом. Очертания полуцилиндров придают заключенным под ними пространствам статический характер и делают их похожими на ясные и замкнутые параллелепипеды, вырезанные из пространства, точно из твердого материала. Центральное пространство благодаря барабану тоже сильно от них отделяется, а также угловые части, которые много ниже ветвей креста.

Внутреннее пространство главной части пятинефной крестовокупольной церкви, которая, взятая вся вместе, сильно отделяется от обхода, распадается на стройную *группу пространственных тел*, подчиненных одни другим благодаря различной величине, причем четыре ветви креста сдерживаются центральным купольным пространством и дополняются четырьмя угловыми ячейками.

Нам, в результате турецких переделок, недостаточно хорошо известна обработка наружных стен средневизантийских памятников Константинополя на тех немногочисленных участках этих стен, которые были обнажены. Однако наглядное представление об этом дают апсиды Будрум-Джами около 940 года и северной церкви Фенари-Исса около 908 года (рис. 338). Они представляют собой совершенно гладкие стены с небольшими световыми отверстиями и тройными пролетами в трехгранных апсидах.

Отмеченная материализация и конкретизация внутреннего пространства, захватившая в VI—X веках константинопольскую архитектуру, гораздо сильнее проявляется в восточных провинциях. Она выражена тем сильнее, чем меньше коснулось данного памятника влияние столичной культуры. Параллельно с этим усиливается на Востоке и пещерный характер внутреннего пространства, с чем связано уменьшение наружных и внутренних пролетов, утолщение стен и все более и более сильное отделение друг от друга отдельных частей внутренности, вплоть до полного ее раздробления на совершенно разобщенные ячейки. В константинопольских зданиях всегда сказывается противоположная тенденция связи отдельных внутренних помещений друг с другом (рис. 335) и с окружающим пространством и растворения массивной оболочки в пространстве. Эта тенденция в Константинополе все усиливается от X до конца XII века, что можно подробно проследить на последовательном ряде константинопольских зданий. Очень наглядно растворение массы сказывается на апсидах, наружные грани которых все более умножаются, от трех доходя до пяти и семи, причем, гладкие в X веке

Рис. 334. Константинополь. Эски-Имарет

(рис. 338 справа), они в XI, особенно в XII веке, все сильнее покрываются многочисленными полуциркульными в плане нишами (в которые включены световые пролеты), расположенными правильными горизонтальными и вертикальными рядами и совершенно разлагающими телесность стен, внося в них пространство и связывая их с окружающим (рис. 339). Внутри растут все

Рис. 335. Константинополь. Эски-Имарет

пролеты, как внутренние, так и наружные, что выражается в том, что подкупольные столбы становятся все тоньше, а примыкающие к ним арочные пролеты все шире и выше, так что между арками и полуцилиндрическими сводами над ними остается все меньше и меньше массы, и зритель получает впечатление, что своды очень легки и парят в воздухе (ср. рис. 334 и 337). В этом нельзя не усмотреть преодоления восточновизантийской телесности и все большего облегчения и одухотворения форм. Усиливается дематериализация, которая была так характерна для Софии и совершенно чужда зданиям в восточных провинциях. В X—XII веках, кроме того, наблюдается все усиливающаяся тенденция вытягивать формы вверх, что особенно заметно на апсидах церквей монастыря Пантократора в Константинополе XII века, отличающихся — и в целом, и в частях — сильным вертикализмом.

Средневизантийское пятинефное крестово-купольное константинопольское здание X—XII веков является дальнейшим развитием архитектуры Софии константинопольской и таким образом продолжает линию развития, идущую от зодчества рабовладельческих Греции и Рима, наследие которых оно в себе содержит. В этом его отличие от архитектуры восточных деспотий. Средневизантийская архитектура столицы целиком ос-

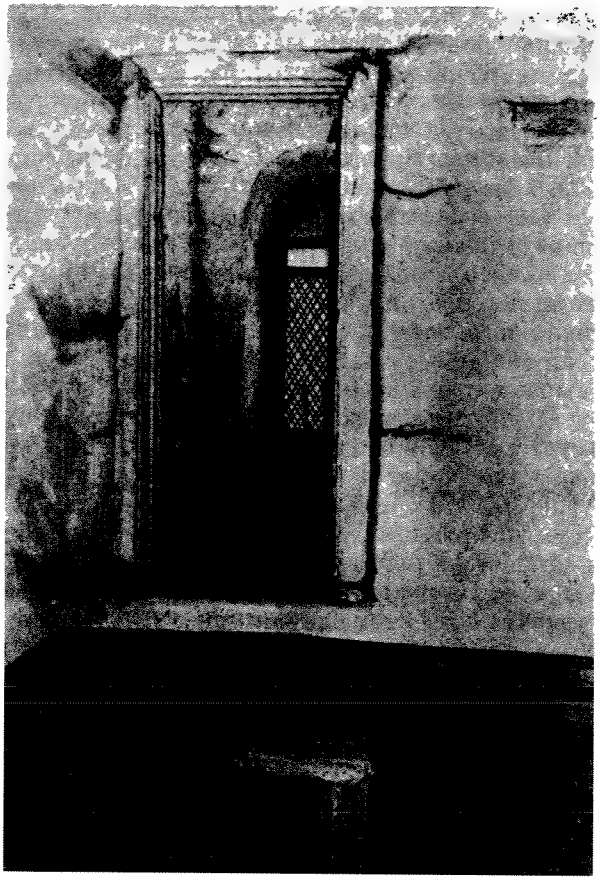


Рис. 336. Константинополь. Эски-Имарет

нована на освобожденном в VI веке в Софии замкнутом внутреннем пространстве. Несмотря на связанное с влиянием восточновизантийской школы усиление массивной оболочки, замкнутое внутреннее пространство в Константинополе X—XII веков все же сохранило господствующее положение в архитектурной композиции благодаря большим пролетам, уже в X веке, по примеру Софии, сильно разлагавшим массу, а в течение XI и XII веков еще значительно больше ее ослабившим. Константинопольская дематериализация уничтожила восточную пещерность. Но вместе с тем средневизантийская столичная архитектура сделала значительный шаг вперед в смысле овладения замкнутым внутренним архитектурным пространством, введя расчленение центральной части пятинефного крестово-куполь-

Рис. 337. Константинополь. Молла-Гюрани-Джами

ного здания на отдельные помещения, ясно оформленные, четко отделенные друг от друга и друг другу подчиненные. Такое членение внутреннего пространства очень способствует овладению им человеком. При этом играют большую роль сравнительно небольшие размеры зданий, несравненно более скромных, чем София и другие постройки VI века. Но особенно важно членение главного пространства на легко обозримые части, которые связаны друг с другом в *пространственную группу*. Внутренность Софии, грандиозно-колоссальная, сходна с громадными массами зданий восточных деспотий в нерасчлененности своей пространственной громады: слишком контрастно противопоставление человека и всего среднего нефа в целом. В X—XII веках внутреннее пространство разлагается на части, из которых складывается целое. Отдельные части, обладая большой

Рис. 338. Константинополь. Церкви монастыря Липса

самостоятельностью, вместе с тем умеренно подчинены целому. В XI—XII веках в Константинополе в высших аристократических кругах наблюдается интерес к классической греческой культуре, который особенно ясно выражается в литературе и живописи. В связи с этим общим направлением стоит и некоторая рационализация архитектурной композиции, проявившаяся в овладении ясным членением замкнутого внутреннего пространства, что в общем развитии мировой архитектуры является очень крупным этапом, который нужно отнести главным образом за счет Константинополя, так как в восточной школе наблюдается обратная тенденция к уничтожению членений внутренних пространств, к разбивке всей внутренности на совершенно отделенные друг от друга помещения, к образованию недифференцированного пещерного внутреннего ядра, охваченного непроницаемой массивной оболочкой, как это особенно ярко проявилось в латитудинальных церквах и однонефных базиликах Месопотамии.

Однако эти унаследованные от Греции и Рима элементы рационального членения архитектурной формы не могли в условиях феодального общества произвести глубокого переворота в методах архитектурного мышления, остававшихся в Константинополе X—XII веков в основном феодальными. По сравнению

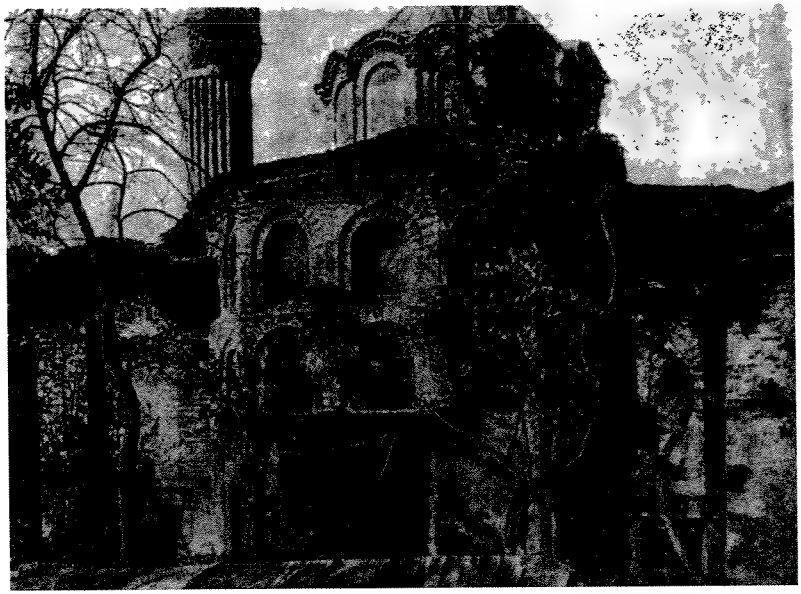


Рис. 339. Константинополь. Молла-Гюрани-Джами

с VI веком феодализация константинопольского зодчества X и следующих веков сильно продвинулась вперед. Это особенно ярко проявилось в системе средневизантийских пропорций, существенно отличающихся от системы пропорции Софии. Совершенно новым принципом в средневизантийской костантинопольской архитектуре X—XII веков являются «карликовые» формы, которых мы не находим в столице до иконоборчества. Они особенно ясны на нишах апсид, происходящих от больших античных ниш, со статуями в них, построенных по человеческой мерке, как, например, в сценах театров и других произведениях так называемого римского барокко (ср. рис. 191—193). На византийских апсидах XI и XII веков (рис. 339) ниши так малы, что получается впечатление, точно они сооружены для карликов, а не для нормальных людей. Архитектурно-художественный смысл карликовых ниш и других карликовых форм заключается в дематериализации. Зритель должен, чтобы мысленно с ним слиться, отказаться от полновесности своего тела и представить себе самого себя бестелесным существом. Таким образом архитектурные формы, без посредства изобразительности и символизма, активно распространяют идеи аскетизма, на котором построено монашество — учреждение, игравшее такую большую роль в жизни феодального общества. Внутри церквей

тоже господствуют карликовые пропорции, главным образом в тонких мраморных колонках аркад световых пролетов (особенно в апсидах), аркад, отделяющих хоры (рис. 334 и 335), в тонких мраморных столбиках аркад между главной частью и боковыми нефами и т. д. В некоторых случаях (например, в Молла-Гюрани-Джами в Константинополе) даже подкупольные столбы настолько тонки, что приближаются по своим пропорциям к карликовым формам (рис. 337). Сюда же относятся и такие детали, как, например, крошечные оконца и дверные наличники в западных угловых помещениях на хорах Эски-Имарет в Константинополе (рис. 336). Воздействие всех этих карликовых форм на зрителя совершенно подобно впечатлению, производимому наружными нишами апсид. Карликовые формы, кроме того, откладывают глубокий отпечаток и на все остальные архитектурные формы, которые кажутся гораздо более дематериализованными и одухотворенными. Но особенно велико значение карликовых форм, как наружных, так и внутренних, в качестве масштаба, определяющего впечатление, производимого зданием в целом. Контраст между высокими столбами, держащими внутри купол арки и своды, и карликовыми формами, контраст между ними и всем внутренним пространством, контраст между маленькими нишами апсиды и всей массой ее, или даже всей наружной массой здания, так велик, что между ними наступает соотношение, напоминающее два масштабных регистра в восточно-деспотической архитектуре (ср. стр. 10). Крупные формы кажутся от этого много больше, самые мелкие, по контрасту с ними, — много меньше, человек принижается, здание над ним господствует. Все это воспринимается особенно остро в связи с сильной дематериализацией форм. Карликовые формы заимствованы из мусульманской архитектуры; источники говорят о том, что мастера из Багдада строили императору Феофилу (829—842 гг.) дворец в Константинополе. Карликовые формы, как один из элементов типично феодальной дематериализации, встречаются еще долго спустя во дворцах западноевропейских феодалов и в культовых зданиях романского и особенно готического стиля (рис. 380).

Ebersolt J., Thiers A. Les églises byzantines de Constantinople. Paris, 1913; *Millingen van A.* Byzantine churches in Constantinople. London, 1912; *Brunov N.* Ein Denkmal der Hofbaukunst in Konstantinopel (Belvedere 51—2), 1926; *Он же.* Rapport sur un voyage à Constantinople (Révue des études grecques, 39); *Он же.* Zur Erforschung der Baudenkmäler von Konstantinopel (Byzantinische Zeitschrift, 32), 1932; *Он же.* Über zwei byzantinische Baudenkmäler von Konstantinopel aus dem XI J. (Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher), 1932; *Grabar A.* La décoration byzantine. Paris et Bruxelles, 1928; *Schultz B.* Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello. Berlin, 1927; *Heisenberg A.* Das Problem der Renaissance in Byzanz (Historische Zeitschrift, 133).

В средневизантийское время и в провинции больше всего был распространен крестово-купольный тип. Но в провинции встречается, в противоположность столичному пятинефному, почти исключительно трехнефный крестово-купольный храм. Эта разница связана с тем, что провинциальный богослужебный ритуал был построен не столько на драматическом изображении событий Священного Писания, как в столице и особенно в Софии, сколько на молитвах — просьбах, обращенных ко всемогущему небесному царю, как в латитудинальных месопотамских церквах, что в конечном счете восходит к двум главным группировкам византийских феодалов и к различиям их идеологии (см. стр. 413 сл.). В провинции обычно отсутствует обход для зрителей и господствует трехнефная крестово-купольная церковь, соответствующая средней части пятинефной столичной. Противопоставление центральной части и обхода в столице восходит в конечном счете к композиции эллинистического перистиля; отпадение обхода в провинции очень упрощает композицию внутреннего пространства, больше подчеркивая значение охватывающей его оболочки. Пролеты между внутренностью и наружным пространством тем меньше, чем слабее в данном месте воздействие столичной культуры, причем толстая массивная оболочка тем крепче охватывает пространственное ядро, придавая ему пещерный характер. Вместе с тем утверждается самостоятельное значение наружного объема, которому присуща тенденция к преобладанию над внутренним пространством. Преобладание массы над пространством очень ярко выражается внутри в уменьшении пролетов между отдельными подразделениями внутренности и в росте массивных стенок, разбивающих внутренность на множество замкнутых и разобщенных отделений, как в латитудинальных церквах Месопотамии.

Все эти тенденции выражаются в одних зданиях слабее, в других сильнее, в зависимости от преобладания элементов столичной или восточной архитектурной школы, элементов идеологии централизирующей или децентрализирующей группировки феодалов. Больше всего распространены промежуточные формы, в которых в том или ином виде сочетаются сильно выраженные элементы обоих школ. Часто, особенно в больших городах, здания очень близки к константинопольским и только не имеют внутреннего обхода (например, Казанджиляр-Джами в Салониках 1029 года, рис. 340). Другое очень важное отличие провинциального крестово-купольного типа от столичного состоит в количестве делений, окружающих купольный квадрат. В сто-

Рис. 340. Салоники. Казанджиляр-Джами

лице встречается исключительно крестово-купольный храм на четырех свободно стоящих подпорках (Vierstützentypus), называемый также сложным типом (type complexe), в то время как в провинции господствует (рис. 341) крестово-купольный храм на двух свободно стоящих подпорках (Zweistützentypus), называемый еще простым типом (type simple). Принципиальная разница между ними заключается в том, что в сложном плане (рис. 342) алтарная преграда отделена восточной ветвью креста и восточным полуцилиндрическим сводом от купола, так что четыре ветви креста с их полуцилиндрическими сводами дают законченную, всесторонне развитую композицию, подчеркивающую с четырех сторон направленность к куполу и этим наглядно показывающую господствующее положение в здании его центра — амвона под куполом, которому подчинен алтарь, отодвинутый на задний план и затушеванный еще и тем, что боковые апсиды со всех сторон ограничены глухими стенами. Наоборот, в простом типе (рис. 343) алтарные апсиды придвинуты непосредственно к подкупольному квадрату, так что средняя апсида заменяет собой восточную ветвь креста, а стенки между апсидами слились с восточной парой подкупольных столбов. Боковые апсиды открыты в боковые ветви креста. Благодаря всему этому в простом типе крестово-купольного храма алтарная преграда оказывается между восточными купольными подпорами (которыми являют-

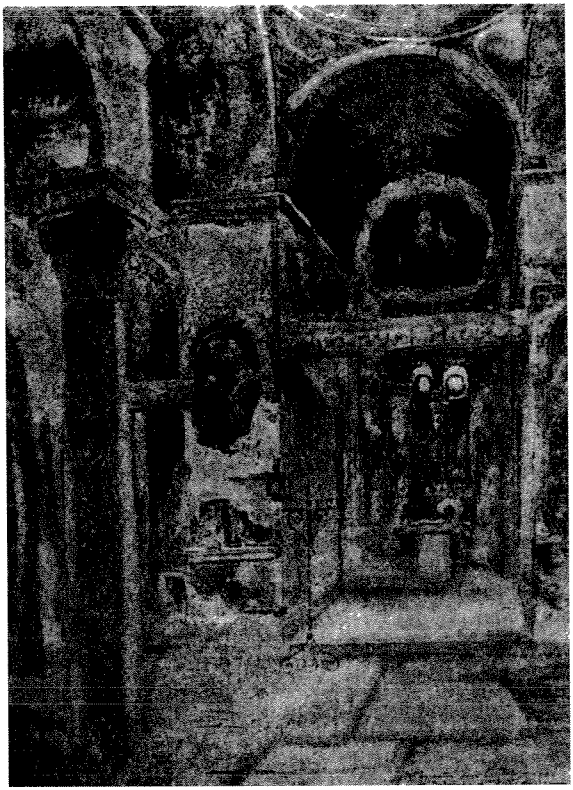


Рис. 341. Самари. Церковь

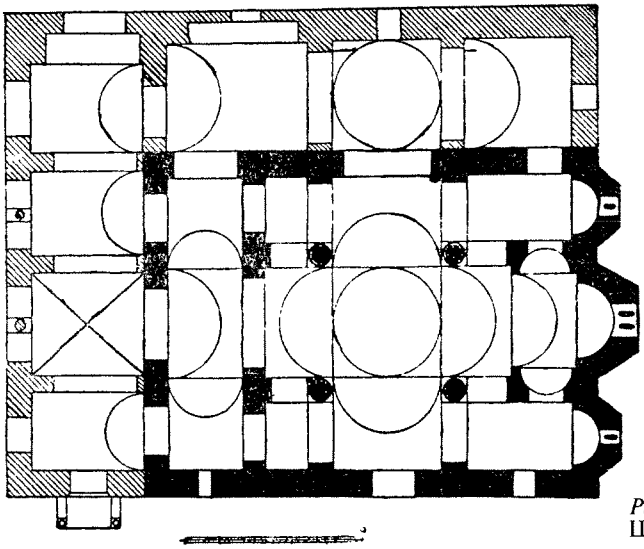


Рис. 342. Афины. Церковь Капникарея

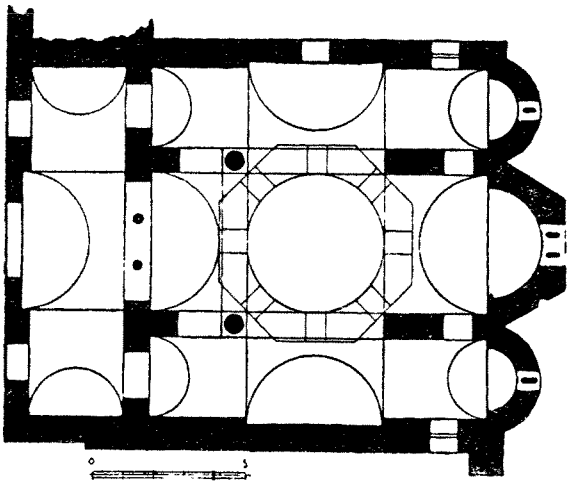


Рис. 343. Корфу. Церковь

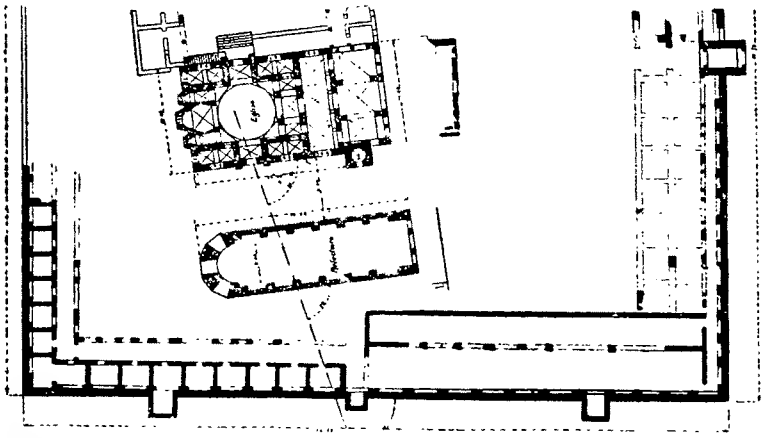


Рис. 344. Дафни. Церковь

ся стенки между апсидами), архитектурный крест не полон, от него остались только три ветви (так как восточная отпала), а перед алтарной преградой сложилось латитудинальное пространство, образованное двумя боковыми ветвями креста и подкупольным квадратом. Непосредственно на это латитудинальное пространство открыты три апсиды, так что в здании господствует соотношение между латитудинальным пространством и апсидами, перед которыми оно развернуто. Однако это латитудинальное пространство пронизано и центрической идеей, выраженной

Рис. 345. Дафни. Церковь

в куполе и западной ветви креста, благодаря которой средняя апсида производит впечатление также и восточной ветви архитектурного креста. Так в провинции теснейшим образом переплетаются между собой элементы константинопольской и восточной архитектурных школ.

Особенно характерно, как в провинции, под влиянием восточной школы византийской архитектуры, внутреннее пространство различных столичных архитектурных типов членится на замкнутые и разобщенные отделения (рис. 344 и 345).

Millet G. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916; *Diehl Ch., TourneauLe Le, Saladin.* Les monuments de Salonique. Paris, 1918; *Diehl Ch.* Palerme et Syracuse. Paris, 1932.

Венеция и Киев

Два памятника средневизантийской архитектуры являются особенно значительными и важными, как по высокому качеству архитектуры, так и по большим размерам и по значению, которое они имели для дальнейшего развития зодчества: Сан Марко в Венеции и София в Киеве. Венецианский собор был связующим звеном между византийской и западноевропейской архитектурой (ср. т. III), киевская София послужила исходной точкой развития русской архитектуры. Сан Марко имел огромное значение как для романского стиля, так и для ренессанса.

Сан Марко (рис. 346—348) воспроизводит церковь Апостолов в Константинополе VI века (рис. 284), однако композиция венецианского собора является типичной для средневизантийского времени и сильно отличается от своего прототипа, на пятьсот лет

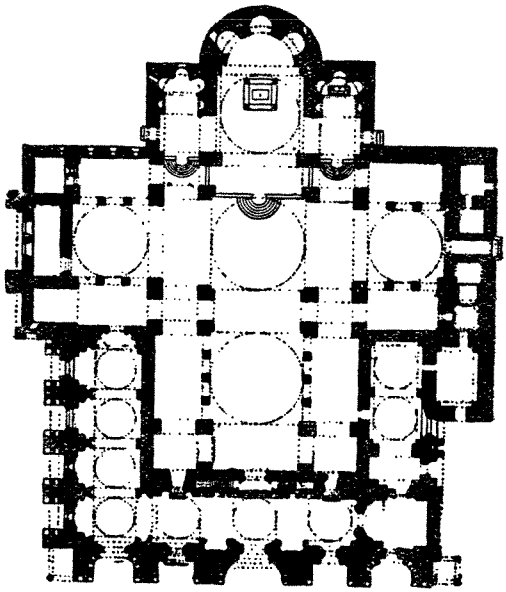


Рис. 346. Венеция. Сан Марко

более древнего. Композиционная схема церкви Апостолов продолжала жить дальше на протяжении этих пятисот лет и видоизменялась согласно новым требованиям, на что указывает ряд памятников. К истории византийской архитектуры относится только основная часть здания, скрытая снаружи за добавленной позднее обработкой лицевых сторон колоннами и за более поздними высокими куполами, надстроенными над плоскими византийскими куполами. Все эти добавления относятся уже к истории западноевропейского зодчества (см. т. III). Первоначальная византийская обработка лицевых сторон нишами очень проста, причем кирпичная техника была обнажена и ничем не прикрыта, что вообще характерно для византийской архитектуры.

Основная разница между церковью Апостолов и Сан Марко заключается в том, что в венецианском соборе имеются ясно выраженные черты восточновизантийской школы, включенные в столичную композиционную систему и переработанные константинопольским стилем, т. е. перед нами типичное средневизантийское здание. В Сан Марко в основную пятикупольную схему церкви Апостолов введена крестово-купольная система, с точки зрения которой эта основа переработана. Каждый из пяти куполов Сан Марко составляет центр крестово-купольной группы с четырьмя развитыми ветвями креста и угловыми помещениями

Рис. 347. Венеция. Сан Марко

между ними. Таким образом, в Сан Марко пять раз повторяется характерная расчлененная группа, состоящая из девяти дифференцированных и взаимно подчиненных пространственных подразделений, которая составляет базу средневизантийской архитектуры и основное ее достижение. Кроме того, из всех пяти куполов выделен средний купол, более высокий, которому подчинены остальные, так что в целом образуется очень сложная, но вместе с тем уравновешенная, продуманная, последовательная и цельная группа, которая обнаруживает мастерское владение замкнутым внутренним пространством и виртуозное умение его членить и из членений образовывать ясные группы. Именно эта особенность Сан Марко, которая выражает основное достижение средневизантийской архитектуры, имела огромное значение для последующего развития мировой архитектуры и особенно для ренессанса.

Однако в Сан Марко феодальная концепция очень ярко проявляется в обратной тенденции слить пространственные ячейки отдельных групп друг с другом, стереть грани между ними и связать их все общей дематериализованной пространственной средой, создающей неопределенность переходов, текучесть членений. Эта тенденция, очень характерная для средневизантийской столичной архитектуры, которую она имеет общей с Софией в Константино-

Рис. 348. Венеция. Сан Марко

поле, проявляется в Сан Марко, например, в мраморной облицовке, сплошь покрывающей собой стены и столбы до известной высоты и образующей как бы завесу, скрывающую за собой отдельные тектонические члены и связывающую их общей средой бледных тонов мраморных плоскостей. В области пространственной композиции это выражается в одноярусных аркадах, которые связывают друг с другом подкупольные столбы и предназначены нести деревянные хоры, которые крестообразно окружали бы центральную композицию пяти куполов. Эти хоры являются отголоском хоров церкви Апостолов, которые были отделены аркадами от

32 – 7519

центральных купольных пространств, в то время как в Сан Марко аркады имеются только под хорами, а пролеты хоров оставлены совершенно открытыми, так что снизу хорошо видны мощные полуцилиндры ветвей креста. Зритель, находящийся под хорами или идущий под ними вдоль боковых нефов (рис. 348), получает богатую последовательность сменяющих друг друга архитектурных картин, открывающихся на купольные пространства. Но выйдя из-под хоров, он из центрального помещения видит простую ясную группировку полуцилиндров (рис. 347), господствующую над аркадами под ними. Тем не менее аркады и хоры все же затемняют композицию крестообразных ячеек, перекрытых полуцилиндрическими сводами.

В Сан Марко ряд чуждых константинопольской архитектуре XI века черт привнесен западноевропейскими заказчиками собора, так как архитектурные формы и схемы византийского церковного здания не соответствовали требованиям западноевропейского католического культа. Особенно важно, что не были настланы деревянные полы хоров, так что Сан Марко остался без хоров, а над аркадами между купольными столбами, которые были первоначально предназначены для несения пола хоров и потом остались в качестве декоративных аркад, прорезывающих внутреннее пространство, идут проходы, по которым можно добраться до угловых помещений, разделенных на два яруса сводами. Благодаря отсутствию хоров композиция расчлененных пространственных групп выступает гораздо яснее: именно эта композиция особенно привлекала внимание западноевропейцев романской эпохи. С другой стороны, вся купольная композиция Сан Марко была воспринята западноевропейцами главным образом с эстетической точки зрения, так как западноевропейский культ очень сильно отличается от византийского культа, в котором в центре должен был находиться амвон или алтарь, а разделенный на два яруса обход наполнялся зрителями, созерцавшими драматические церемонии. В Сан Марко не только уничтожены хоры и этим самым уменьшена вместимость боковых нефов и их обращенность на центральный неф, но и пространство под главным куполом оставлено совершенно пустым, а восточная купольная группа отделена от остальных алтарной преградой, в ней помещается алтарь, и она несколько поднята над уровнем остальной церкви, так как под ней находится крипта (подземная церковь — см. о романской архитектуре в т. III). В целом благодаря этому Сан Марко получил базиликальную ориентацию, так характерную для романского зодчества.

До сих пор остается невыясненным время возникновения окружающей западную ветвь креста с трех сторон закрытой галереи,

перекрытой рядом куполов (рис. 346), которая впоследствии была надстроена верхним ярусом, аналогичным нижнему. Есть веские основания полагать, что она пристроена к основной части позднее, в XII веке. Когда в 1203 году крестоносцы, и среди них особенно венецианцы, варварски грубо и бесчеловечно разграбили Константинополь, они привезли в Венецию большое количество колонн из разрушенных ими зданий и украсили ими лицевую сторону самого выдающегося своего здания, которое само было византийским.

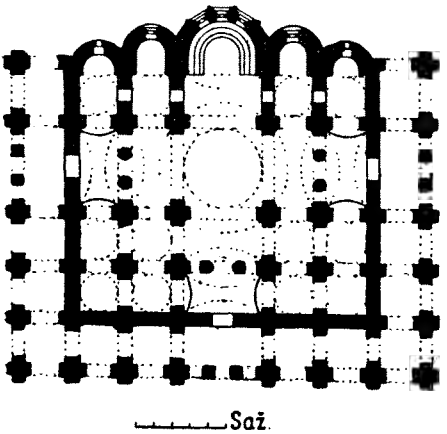


Рис. 349. Киев. София

София в Киеве (1017—1037 гг.), ровесница Сан Марко, является пятинефным крестово-купольным храмом (рис. 349—351), тип которого восходит к Константинополю. София в Киеве довольно сильно отличается от константинопольских памятников этого времени и обнаруживает взаимное проникновение черт константинопольской и восточной школ византийской архитектуры, что типично для провинции, находящейся под сильным воздействием столичной культуры. По-видимому, киевская София тесно связана с архитектурой больших византийских городов Малой Азии. Вместе с тем София в Киеве имеет черты, которые отличают ее от византийских зданий и сближают с произведениями более поздней русской феодальной архитектуры, что позволяет назвать ее первым произведением русской архитектуры.

Сравнение наружных и внутренних частей киевской Софии со средневизантийскими зданиями Константинополя и восточных провинций вскрывает, с одной стороны, источники русской архитектуры, а с другой стороны, очень наглядно обнаруживает противоположность столицы и восточных провинций в пределах средневизантийской архитектуры. Апсиды Софии киевской (рис. 350) покрыты типичной средневизантийской константинопольской декорацией карликовых ниш. Однако сравнение их с приблизительно современной апсидой Молла-Гюрани-Джами в Константинополе (рис. 339) вскрывает глубокие отличия. В константинопольском здании большую часть апсиды занимает большой трехчастный световой пролет, заложенный в новое время, но очертания которого, а также одна из колонок, под-

Рис. 350. Киев. София

Рис. 351. Киев. София.

держивающих промежуточные арки, ясно вырисовываются на рис. 339. Очень характерны совсем тоненькие карликовые мраморные колонки, которые только слегка подразделяют тройной пролет, не разлагая его цельности, причем эти колонки как масса совершенно незначительны и дематериализованы. В про-

тивоположность этому световой пролет средней апсиды Софии, тоже трехчастный и происходящий от константинопольских тройных пролетов, разбит толстыми промежуточными столбами на три совершенно отделенных друг от друга и самостоятельных световых отверстия. То же различие в еще более сильной степени наблюдается при сравнении внутренних тройных пролетов, отделяющих центральную часть от обхода. В Эски-Имарет в Константинополе XI века (рис. 334) цельность тройного пролета, подразделенного таким же тоненькими карликовыми колонками, еще сильнее подчеркивается тем, что средняя арка выше боковых. Внутри киевской Софии (рис. 351) очень толстые столбы совершенно расчленяют тройной пролет на три разобщенных прохода, причем ширина каждого пролета приблизительно равна ширине столба. В то время как тройной световой пролет апсиды Молла-Гюрани-Джами занимает собой большую часть апсиды, три пролета средней апсиды Софии в Киеве занимают только меньшую ее часть, над которой возвышается сплошная большая часть апсиды. В константинопольском здании над световым пролетом апсиды помещен только один ряд ниш, которые имеют полуцилиндрическую форму и потому более глубоки; в Киеве два ряда плоских ниш. Все это приводит к большему выделению пространственной среды, более сильному разложению массы в Константинополе и к усилению массивной телесности, к сковыванию пространства массой в Киеве. Совершенно аналогичное соотношение пространства и массы наблюдается в более крупных соотношениях внутри, где не только пролеты между нефами в Киеве гораздо массивнее, что еще сильнее подчеркивается большими простенками между пролетами нижнего и верхнего ярусов (рис. 351), но и все столбы, поддерживающие своды здания, имеют сильно выраженную крестообразную форму, так что все внутреннее пространство оказывается расчлененным на большое число клеток, сильно отделенных друг от друга и выражающих тенденцию к распадению внутреннего пространства на разобщенные ячейки (рис. 349). Таким образом, в Софии киевской наблюдается, по сравнению с архитектурой Константинополя, типичное для восточной школы византийской архитектуры усиление телесности в ущерб динамичности и дематериализации внутреннего пространства.

В общей системе киевской Софии элементы восточновизантийской архитектурной концепции тоже проявляются очень ясно. Хотя София выстроена и в столичном пятинефном варианте крестово-купольного типа (рис. 333), но вместе с тем она построена по системе простой крестово-купольной церкви (ср. рис. 343 и

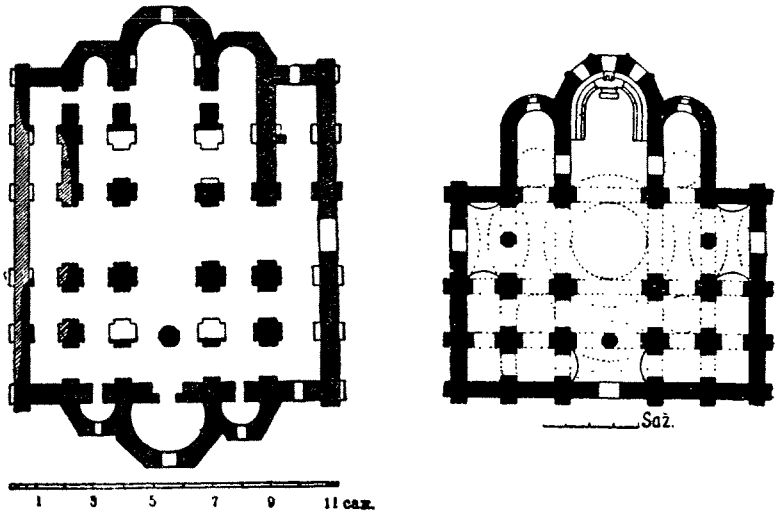


Рис. 352. Полоцк. София (*слева*). Новгород. София (*справа*)

349), т. е. ее апсиды примыкают непосредственно к подкупольному делению и боковым ветвям креста, так что общие очертания плана не квадратные, как в Константинополе, а несколько растянуты вширь, причем перед алтарной преградой образуется латитудинальное пространство из боковых ветвей креста и подкупольного квадрата. В киевской Софии выделена композиция наружных масс. Но ее наружная композиция сильно отличается от других византийских построек. Наружные стены Софии имеют сравнительно небольшие отверстия, благодаря чему наружный блок был очень замкнутым. Первоначальная София теперь сильно застроена, но хорошо сохранилась. Ее наружные массы (рис. 350) от периферии к центру поднимаются ступенями, начиная с открытой наружной галереи на столбах, доходившей до половины высоты наружных стен, и продолжая все возвышающимися к центру апсидами, завершенными куполами, которых в здании первоначально было тринадцать. Такого количества куполов не знала византийская архитектура. Общая пирамидальная наружная форма Софии и возвышающиеся к центру ступени производят впечатление нарастания масс от низкой галереи к господствующему над ними главному барабану.

В русской архитектуре XI века известно пять пятинефных крестово-купольных зданий: три в Киеве, одно в Полоцке и одно в Новгороде (рис. 352); все остальные — трехнефные крестово-купольные церкви, причем трехнефная форма культового здания господствует в русской монументальной архитектуре до конца

Рис. 353. Киев. Церковь Спаса на Берестове

Рис. 354. Венеция. Дворец Фондакко-деи-Турки

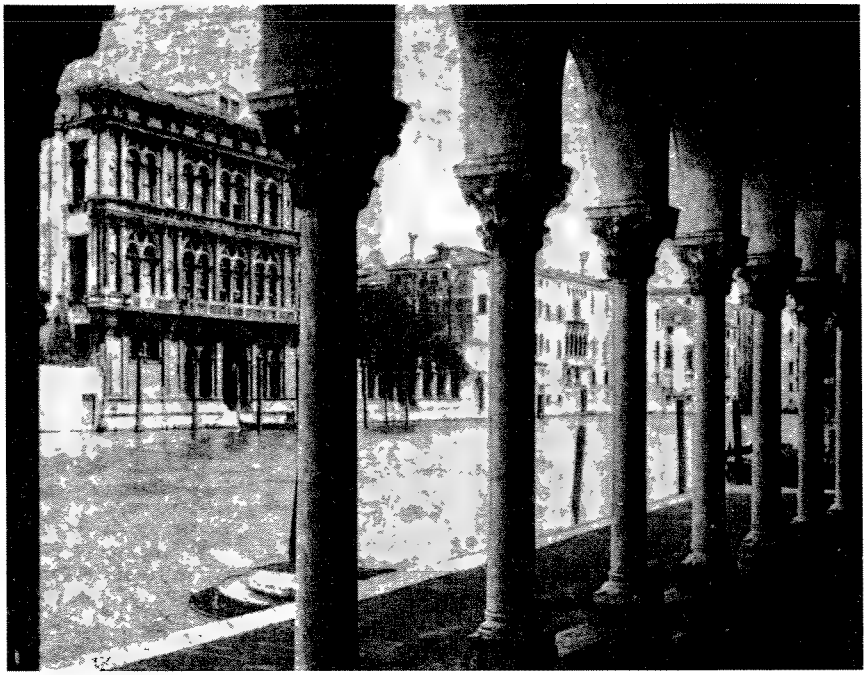


Рис. 355. Венеция. Колоннада дворца Фондакко-деи-Турки

XVII века. Это показывает, как тесно средневековая русская архитектура связана с восточной школой византийского зодчества. Только София в Киеве теснее примыкает к константинопольским памятникам, по сравнению с ней в других русских пятинефных зданиях XI века значительно усилились восточные черты.

Наглядное представление о первоначальном наружном виде средневизантийских памятников дают сохранившиеся части церкви Спаса на Берестове XI века в Киеве (рис. 353), в которой ряды кирпича толщиной в 3—4 см отстоят друг от друга на расстоянии 10—12 см, что объясняется промежуточными рядами кирпича, которые скрыты за цемянкой между каждыми двумя видимыми на поверхности стен рядами кирпича. Благодаря такому приему уничтожается материальность красных кирпичных рядов, которые точно растворяются в серой цемянке, так что образуется общий розоватый тон стен, наполненный динамическим мельканием тонких кирпичных полос, что создает дематериализацию наружного блока. Какой контраст по сравнению с массивной кладкой тесаных камней в восточных провинциях или, например (ср. рис. 329), в Армении! Взаимопроникновение

константинопольской и восточной школы отражается в технике во введении полос тесаного камня, чередующихся группами с полосами кирпичной кладки.

Представление о несохранившихся средневизантийских дворцах Константинополя дают некоторые дворцы Венеции и особенно Фондакко-деи-Турки (рис. 354 и 355). Лицевая сторона обычно состояла из двух ярусов уменьшающихся вверх колонн, напоминающих внутренние колоннады церквей и затронутых принципом карликовых пропорций.

Boito C. La basilique de St. Marc à Venise (много томов издания атласа и текста F. Ongania); *Neumann C.* Die Markuskirche in Venedig (Preussische Jahrbücher), 1892; *Duthuit Ch.* Byzanze et l'art du XII siècle. Paris, 1926; Древности Российского государства. Киево-Софийский собор. СПб., 1871–1887; *Brunov N.* Die fünfschiffige Kreuzkupelkirche (Byzantinische Zeitschrift, 27), 1927.

Архитектура Грузии и Армении

Средневизантийская архитектура Грузии и Армении отличается еще большим разнообразием, чем более ранняя архитектура этих областей, причем в отдельных частях Кавказа нередко образуются более самостоятельные и довольно замкнутые архитектурные школы. Господствует средневизантийский трехнефный крестово-купольный храм, причем стремление к недифференцированным пространствам и массам можно наблюдать и в это время, однако в значительно ослабленной степени, чем это было ранее. Пространственная группа сложилась и разрабатывалась в Константинополе, и грузинская и армянская архитектуры переняли ее с Запада.

Для кавказского феодализма очень характерны замки (рис. 356), окруженные высокими крепкими стенами с многочисленными башнями, в которых феодалы скрывались и защищались от эксплуатировавшегося ими окрестного населения и от соседних феодалов. Впрочем, с древнейших времен церкви на Кавказе имели значение крепостей. Сохранились также остатки дворцов, состоящих из значительного количества сравнительно небольших помещений, совершенно отделенных друг от друга глухими стенами. Это очень напоминает вавилоно-ассирийские дворцы. Но вместе с тем во дворцах встречаются и залы на колоннах базиликального типа, как в римских и византийских дворцах, а также залы и наружные портики, близкие по формам к кавказским церковным постройкам.

Церковная архитектура в Грузии и Армении в средневизантийское время отличается стремлением к утонченному изяществу

Рис. 356. Тигнис. Замок

обработки наружных масс и внутренних архитектурных частей. Наблюдается тенденция вытягивать все здание, и особенно барабаны, вверх; конусообразные покрытия барабанов становятся остроконечными. Стены и барабаны покрывают тонкими аркатурами на длинных колонках, обрамляющих окна и ниши. Световые отверстия окружают снаружи орнаментальными лентами, отдельные поверхности наружных масс тоже покрываются со временем все больше усложняющимся орнаментом. Наличники окон нередко состоят из колонок, соединенных друг с другом арочными перемычками; пустые стенные плоскости заполняют большими распластанными по ним крестами. Декоративные детали умножаются и внутри. Наряду с мотивами византийского происхождения уже очень рано наблюдаются украшения, пришедшие из мусульманской архитектуры Персии.

Среди общей массы памятников выдается своей внутренней обработкой собор в Ани 989—1001 годов (рис. 357). Внутренние столбы и соответствующие им столбы, вплотную примыкающие к внутренним стенам, имеют необыкновенно сложный профиль и состоят из пучков колонок и столбиков, которые продолжаются под сводами в пучках арок, имеющих под куполом очертания стрельчатых арок. Внутренний вид собора в Ани очень напоминает готические соборы Западной Европы, этот кавказский памятник имеет большое значение для вопроса о восточных источниках готической архитектуры.

В XIII веке на Кавказе вырабатывается особый стиль маленьких церковок, отличающихся дробными наружными формами,

Рис. 357. Ани. Собор

обилием украшений, вытянутостью вверх и «игрушечным» характером общей композиции (рис. 358). Они обычно живописно расположены в природе, на высоких берегах рек, в ущельях, окруженные горами. Подчеркнуто небольшие размеры и игривый характер членения и орнаментации типичны для этого своеобразного живописного стиля поздней грузинской и армянской архитектуры.

Рис. 358. Ани. Монастырь Рипсиме

Материалы по археологии Кавказа, I–XIII; *Tschubinaschwili G.* Die christliche Kunst im Kaukasus und ihre Stellung in der allgemeinen Kunstgeschichte (Monatshefte für Kunstwissenschaft), 1922; *Чубинашвили Г.* История грузинского искусства. Тифлис, 1926 (по-грузински); *Tschubinaschwili G.* Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, I. Die Kirchen des Dschuari-Typus; *Он же.* Die georgische Kunst. Hauptlinien ihrer Entwicklung (Osteuropa, 5), 1930.

После восстановления Византийской империи и изгнания крестоносцев из Константинополя в 1261 году начинается последний период истории Византии, наполненный, особенно во второй его половине, все более и более безнадежным сопротивлением внешнему врагу с каждым годом все ослабевающей от усиления внутренних децентрализационных тенденций империи. Вместе с тем весь этот период отличается большим культурным подъемом в среде высших феодалов, связанным с новым интересом к греческой культуре и новым углубленным ее изучением. Вместе с тем вся культурная жизнь концентрируется в столице, в то время как в провинциях наблюдается феодальный произвол и огрубение нравов, что также связано с постоянной угрозой войны и нашествий. В отличие от средневизантийского времени византийская культура эпохи Палеологов отличается в высшей степени замкнутым и интимным характером.

В области архитектуры в столице складывается совершенно новое направление зодчества, в то время как в провинции продолжают строить, следуя средневизантийским принципам, и даже в таких крупных центрах, как Мистра в Греции, в области архитектурной композиции создают мало нового.

Константинопольская архитектура эпохи Палеологов отличается большой замкнутостью и интимностью, чем она сильно отличается от монументального средневизантийского зодчества. К сожалению, мы почти совершенно не знаем столичной дворцовой архитектуры этого времени, если не считать так называемого Текфур-Серая в Константинополе XIV века, открытого холодным северным ветрам летнего зала на высшей точке Константинополя — на краю влахернского дворца. Особенно важно было бы установить планы целых дворцов или значительных частей их XIII—XIV веков в Константинополе, так как все говорит за то, что светская архитектура феодальных дворцов была в эту эпоху ведущей и что церковная архитектура находилась под ее влиянием.

Главным памятником константинопольской архитектуры эпохи Палеологов является церковь монастыря Хора (современная мечеть Кахрие, рис. 359), которая содержит в себе части, восходящие даже в VI век, но в современном виде представляет собой целостную архитектурную композицию, получившуюся в результате пристроек и переделок конца XIII — начала XIV веков. Основным отличием Кахрие от всей предшествующей архитектуры является сознательная асимметрия ее композиции. Цент-

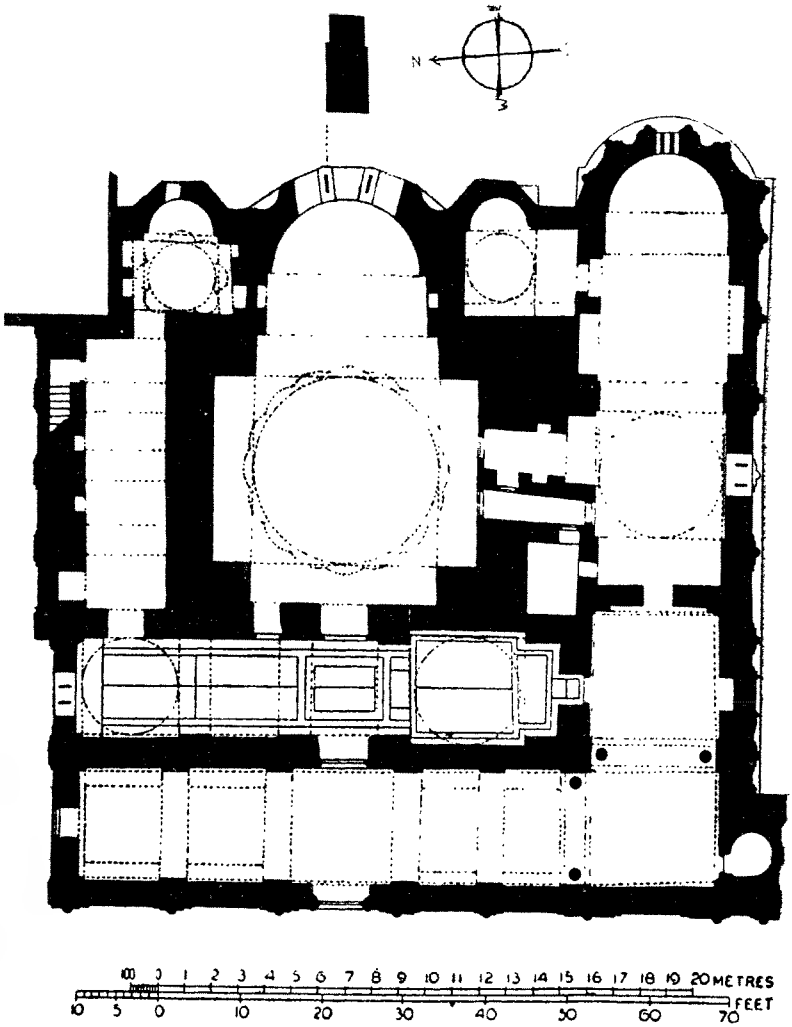


Рис. 359. Константинополь. Кахрие-Джами

ральная купольная часть окружена неравномерно галереями и портиками, между которыми образуются сложные и путаные ходы. Цельная, строго симметрическая внутренность средневизантийского здания разбилась на асимметрическую временную последовательность отдельных коридоров и помещений, образующих интимные, уютные уголки, погруженные в полумрак, с тонко нюансированной композицией переходов от более светлых к более темным пространствам (рис. 360). Перед нами скорее

Рис. 360. Константинополь. Кахрие-Джами

часть интимного феодального дворца, напоминающая критские дворцы с их живописным движением архитектурного пространства направо и налево, вверх и вниз (ср. т. I), или дворцы западноевропейских феодалов XIII—XIV веков (ср. т. III). Очень характерно, что вся внутренность Кахрие разбивается на отдельные часовни, отдельные замкнутые, интимные, обычно перекрытые куполом помещеньица (рис. 360), связанные переходами с главным помещением, где происходит культовое действие. В сущности, и это главное купольное помещение так мало и интимно, что оно само напоминает скорее маленькую часовенку, предназначенную для немногих. С северной стороны наверху центрального помещения имеется небольшое отверстие, связывающее его с маленькой кельей на хорах, где, по-видимому, жил какой-то привилегированный монах, который мог таким образом слышать богослужение и присутствовать на нем, не выходя из своей кельи. Кахрие — столичная монастырская церковь одного из самых богатых феодальных монастырей XIV века. В противоположность церквам X—XII веков, в которых единое замкнутое внутреннее пространство объединяло всех присутствующих вокруг зрелища, развивающегося около амвона, архитектурная композиция Кахрие распыляет входящих в нее по отдельным ча-

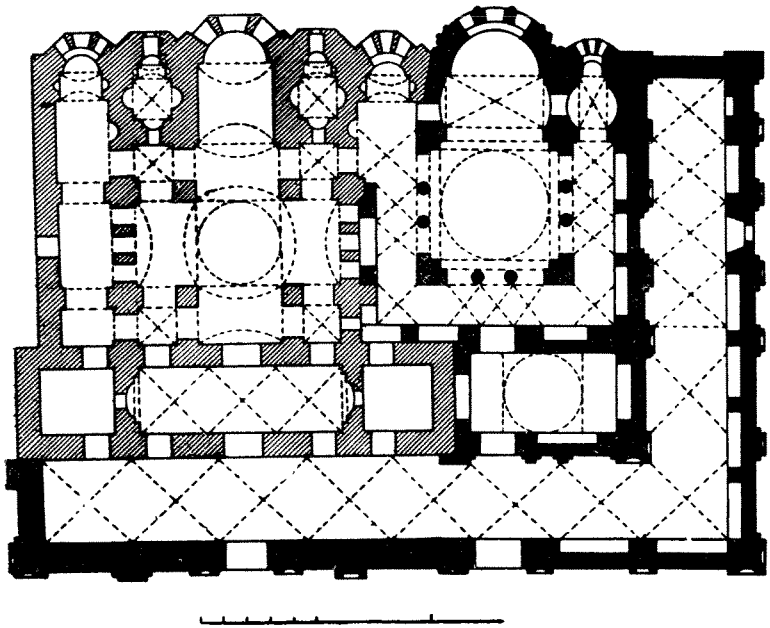


Рис.361. Константинополь. Церкви монастыря Липса

совенкам и галереям, где присутствующие могли углубляться в интимную молитву, сосредоточиться и уйти в себя. Интимность и индивидуальная молитва, в противоположность торжественным коллективным культовым действиям средневизантийского времени, является очень характерной чертой архитектуры и культуры Константинополя эпохи Палеологов. Отпала задача широкого распространения средствами религии и архитектуры идей самодержавия и единства империи, так как империя, по существу, уже распалась на поместья крупных феодалов, а император только самый богатый из них. В связи с этим переродился и культ и характер богослужения. Константинопольское церковное здание эпохи Палеологов — это скорее интимная часовня при феодальном дворце.

Для архитектуры византийской столицы XIII—XIV веков очень характерно, что большинство значительных сохранившихся зданий представляет собой пристройки к более старым постройкам. Это объясняется, конечно, также и финансовыми затруднениями, в которых все больше и больше запутывались византийские феодалы, старавшиеся в своих новых постройках по возможности использовать уже существующие и еще прочно стоящие здания. Но кроме того, большую роль при этом играл

Рис. 362. Константинополь. Молла-Гюрани-Джами

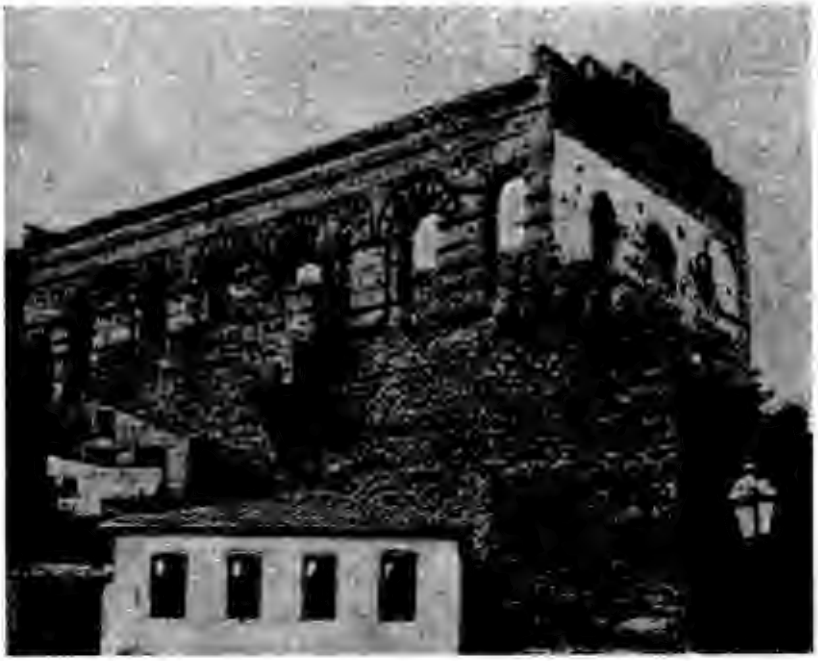


Рис. 363. Константинополь. Текфур-Серай

и чисто художественный момент уютного живописного пристраивания к старым стенам, причем часто сносили часть более старого здания и пристраивали к нему новые части. Один из самых ранних памятников эпохи Палеологов, южная церковь старого монастыря Липса, пристроенная около 1282 года к северной церкви около 908 года (рис. 361), ясно показывает, что тут дело совсем не только в недостатке средств. Южная церковь монастыря Липса — мавзолей Палеологов, многочисленные ниши внутри самой церкви и окружающих ее коридоров предназначены для погребений. Южная стена северной церкви (рис. 333) была снесена, но оставлена крайняя южная апсида северной церкви, которая превращена в северную апсиду вновь пристроенной южной церкви перистильного типа. При этом не могло быть и речи о недостатке средств, что видно уже из большого числа вновь пристроенных помещений и вытекает также из значения здания. После пристройки южной церкви получился сложный асимметрический комплекс запутанных ходов, перемежающихся часовенками, предвосхищающий композицию Кахрие.

О наружной обработке столичных зданий эпохи Палеологов дает представление экзонартекс Молла-Гюрани-Джами (рис. 362), пристроенный к более старым частям в XIV веке. Бросается в глаза миниатюрность как открытого наружу портика в целом, так и отдельных его частей. Расположенный на склоне холма, он отчасти стоит на довольно значительном постаменте, причем подходить к нему можно было, по-видимому, только по улочке, вдоль которой он расположен, так что экзонартекс представлялся зрителям либо сбоку в сильном ракурсе, либо с угла, приподнятый на постаменте. Наружная масса вся пронизана пространством — пролетами и нишами. Живописное движение членений особенно сильно выражено несоответствием рисунка пролетов верхнего и нижнего ярусов. Характерно перекрытие внутренности большим количеством куполов, барабаны которых выступают снаружи. Чередование в наружных поверхностях стен белого тесаного камня и красного кирпича, причем ширина слоев цемянки значительно убавилась, создает яркую пестроту в наружном виде, усиленную орнаментальными мотивами, выложенными из белых и красных кусочков и придающим зданиям эпохи Палеологов характерный отпечаток (такая орнаментация имеется в

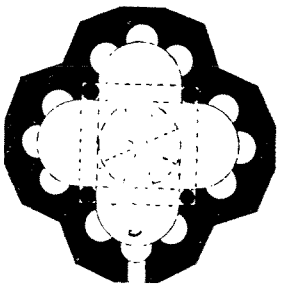


Рис. 364. Константинополь. Церковь Панагии Мухлиотиссы

Рис. 365. Мистра. Церковь Пантанассы

Кахрие и в особенно большом количестве в Текфур-Серае). Эта пестрая декорация сложилась в Болгарии и оттуда перешла в столичную архитектуру. Экзонартекс Молла-Гюрани показывает, что на фоне общего живописного стиля архитектуры эпохи Палеологов в Константинополе в XIV веке вновь появляется стремление к ясности и четкости формы, которое выражается в технике в уменьшении ширины швов и в усилении роли тесаного камня по сравнению с кирпичом, в отдельных архитектурных членах — в четких углах столбов и ясных профилях ниш и их

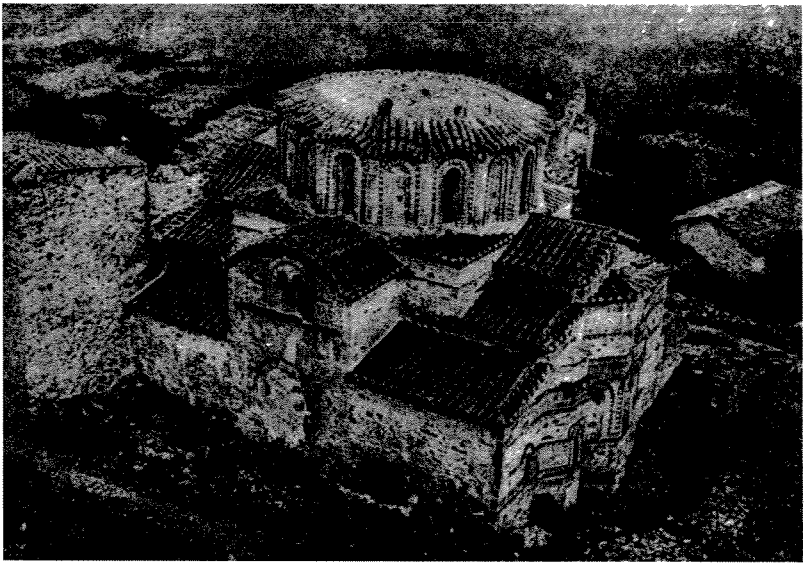


Рис. 366. Мистра. Церковь Св. Федора

членений, в композиции целого — в новом подчеркивании телесности и симметрическом построении.

Текфур-Серай (рис. 363) тоже надстроен над более старыми крепостными стенами, к которым он прилепился. Открытый, живописный и пространственный с внутренней стороны, он дает с наружной точки зрения более четко обрамленный трехмерный блок. Внутренняя лицевая сторона состоит из залов, расположенных над нижней сквозной аркадой, — система, известная уже в средневизантийское время в западной части Эски-Имарет XI века. Фасад Текфура показывает, какое большое значение греческая колонна имеет в византийской архитектуре до самого ее конца.

Особенно характерным примером совсем маленьких церквей эпохи Палеологов в Константинополе является церковь Панагии Мухлиотиссы (рис. 364). Ее композиционная схема восходит к Софии, но купол на четырех колоннах окружен четырьмя полукуполами, из которых каждый усложнен тремя полуцилиндрическими нишами с конхами. Здание проникнуто интимным настроением, оно обслуживает индивидуальности, небольшое количество индивидуальных людей, и этим диаметрально противоположно массовому характеру Софии в Константинополе и Пантеона. Купол Панагии Мухлиотиссы является оболочкой стоящего под ним человека, он сохраняет свою феодальную символику, но, в противоположность грандиозной массовой реализа-

ции символического действия в Софии и в средневизантийской архитектуре, в XIV веке в Константинополе это — индивидуальная символика. Не распадаясь на части, не дробясь и все время сохраняя свое космические единство (как в Софии, как в гробнице Атрея), центральное пространство Мухлиотиссы растягивается во все стороны четырьмя большими конхами и дальше двенадцатью малыми конхами, которые со всех сторон окружают человека.

Индивидуализм эпохи Палеологов соприкасается с ренессансом, но только одной своей стороной. Феодальная религиозность и символичность византийской архитектуры проводят между ними резкую грань.

В провинциальном византийском зодчестве XIII и XIV веков новые формы комбинируют с пережитками средневизантийских форм (рис. 365 и 366).

Шмит Ф. Кахрие-Джами. София. 1906; *Rüdell A.* Die Kahrie Dschamissi in Konstantinopel. Berlin, 1908; *Brunov N.* (Kritische Berichte), 1928–1929; *Он же.* Die Panagia-Kirche auf der Insel Chalki in der Umgebung von Konstantinopel (Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher), 1929; *Millet G.* Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910.

Архитектура Болгарии и Сербии

Архитектура Болгарии и Сербии отличается как от столичной, так особенно от провинциальной византийской архитектуры эпохи Палеологов самостоятельным стилистическим вариантом, который в XIV веке оказал влияние на архитектуру Константинополя. В основе лежат средневизантийский архитектурный стиль и типы, на него наслаивалось влияние романского стиля Западной Европы (ср. т. III), которое было особенно сильно в Сербии.

В Болгарии была очень разработана орнаментация наружных стен разнообразными узорами из белых тесаных камней различной формы и величины и красных кирпичей (рис. 367), производящая впечатление большой пестроты и яркости и напоминающая крестьянские одежды, в которых чередование красных и белых цветов играет большую роль. По-видимому, эта орнаментация восходит к зданиям так называемого проторенессанса XII века в Тоскане, области Средней Италии (ср. т. III), где наружные поверхности построек украшали сплошной мраморной инкрустацией из чередующихся черных и белых кусочков мрамора (см. т. III). В Болгарии такая инкрустация переработана совершенно по-новому, на основе смешанной каменной и кирпичной техники, причем общее

Рис. 367. Месемврия. Церковь Св. Иоанна

впечатление, производимое болгарской орнаментацией, глубоко отлично от зданий проторенессанса и отличается нарядностью и праздничностью. Особенно богатые образцы болгарской орнаментации, которую можно проследить уже к XIII веку, когда еще ее не знают константинопольские памятники, дают здания Месемврии, построенные в XIV веке, где орнаментация развита больше, чем в Текфур-Серае, который остается непонятным без болгарских построек.

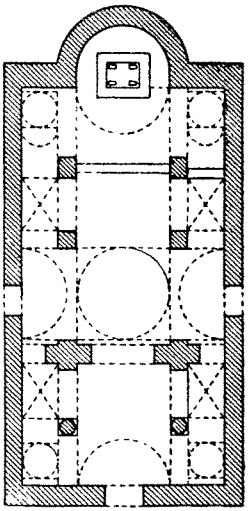


Рис. 368. Нагорича. Церковь

В Сербии в XIV веке была на византийской основе (рис. 368) выработана новая композиция наружных масс, напоминающая наружную композицию Софии в Киеве XI века. Лучшим и наиболее развитым примером является церковь в Грачанице (рис. 369). В основе ее тоже лежит пятинефный крестово-купольный тип, но куполов, согласно византийской традиции, только пять. Очень важно, что центральная часть выше внутреннего обхода, так что полуцилиндры центрального креста возвышаются над сводами обхода (как в Софии киевской). Полуцилиндрические своды обрисовываются снаружи в виде полукружий, которые называются закомары (закомары имеются и в Софии киевской). Боковые купола помещены над обходом (как в церкви Апостолов 1312 года и других зданиях Салоник, в которых, однако, обход отделен глухими стенами от главной части, что в столице встречается уже в XII веке в северной церкви монастыря Пантократора и в южной части Фетие-Джами 1314 года), под каждым куполом находится кубический постамент с примыкающими к нему четырьмя декоративными арками, напоминающими позднейшие «кокошники» русских средневековых церквей (ср. т. III). Наружные массы церкви в Грачанице расслоены на отдельные вертикальные башни, которые в целом образуют ступенчатую пирамидальную композицию, напоминающую Софию в Киеве. И в Грачанице наружные массы имеют сильную самостоятельную выразительность: они проникнуты динамикой и нарастают от периферии к центру, от боковых куполов к венчающему все здание главному куполу. Техника Грачаницы отличается от константинопольской и болгарской техники XIV века тем, что в ней тесаный камень играет господствующую роль. Однако и в стенах Грачаницы чередование тесаного камня и кирпича образует узор, сплошь покрывающий собой наружные массы здания, оживляя их и придавая им праздничный вид, что сближает между собой архитектуру XIV века в Болгарии и Сербии. В последующих сербских церквах пестрая наружная орнаментация достигает особенного развития и превращается в конце концов в сложное, пестрое и разнообразное кружево, которым целиком обтянуты наружные массы некоторых зданий.

Нарастание наружных масс сербских церквей связано с развитием готической архитектуры Западной Европы, которое от-

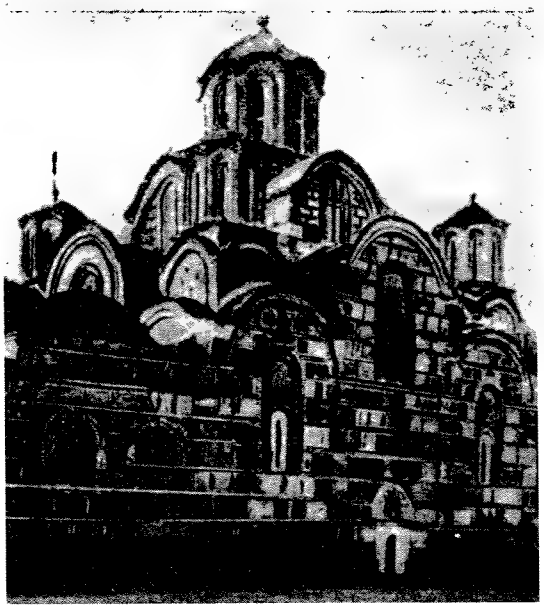


Рис. 369. Грачаница. Церковь

носится как раз к XIII—XIV векам (ср. т. III). Сербские постройки особенно напоминают более скромные провинциальные готические здания. И богатая прорезная сербская орнаментика стоит в связи с украшениями готических построек.

Protitsch A. L'architécture réligieuse bulgare. Sofia, 1924; *Filov B.* Geschichte der altbulgarischen Kunst. Berlin, 1932; *Рашенов А.* Църкви в Месемврии. София, 1932 (по-болгарски); *Millet G.* L'ancien art serbe. Paris, 1919; *Покрышкин П.* Православная церковная архитектура XII—XVIII столетий в нынешнем сербском королевстве. СПб., 1906.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Греческий ордер все время продолжает играть значительную роль в архитектурной композиции византийских зданий: его можно проследить от Софии VI века через Сан Марко в Венеции XI века до экзонартекса Молла-Гюрани-Джами или до Текфур-Серая XIV века в Константинополе. Но в византийской архитектуре колонны подчинены при посредстве соединяющих их арок грандиозному символическому целому, в котором господствует феодальная религиозная мистика.

Византийская архитектура продолжает развивать в феодальной интерпретации внутреннее архитектурное пространство, которое было открыто в зодчестве Рима. При этом можно отметить три больших ступени развития византийской архитектуры в этом направлении: 1) в VI веке происходит освобождение внутреннего пространства от подчиненной роли по отношению к пластической массе, господствующей в архитектурах Греции и Рима; 2) в X—XII веках византийская архитектура овладевает членением освобожденного в предшествующую эпоху пространства и создает пространственную группу; 3) в XIV веке происходит переработка внутреннего пространства, которое превращают в интимные ячейки и ориентируют на индивидуального потребителя. Вся эта эволюция происходит в пределах феодальной религиозно-мистической идеологии. Этому мировоззрению служит византийское культовое здание в целом, но оно складывается из специфически-архитектурных тектонических элементов, как столбы, колонны, арки, своды, пространственные ячейки и так далее, самостоятельное существование которых основано на выработанных рабовладельческими Грецией и Римом специфических художественных законах архитектуры.

Главное отличие архитектуры Византии от зодчества восточных деспотий заключается в освобождении и разработке в Византии замкнутого внутреннего пространства. Значение этого факта выступает особенно ясно, если сопоставить Софию в Константинополе (рис. 280) с мечетью в Кордове (рис. 379). Внутри Софии боковые нефы гармонически подчинены среднему, образуя вместе с ним индивидуализированное замкнутое внутреннее пространство, строящееся в конечном счете вокруг человека, который является его ядром. То же целиком относится и к нефам готического собора. В Кордове материальные архитектурные члены тоже подчинены господствующему над ними пространству. Но это пространство принципиально отличается от византийского тем, что оно не расчленено, что оно бесконечно развивается во все стороны и децентрализировано. В мечети в Кордове нет пространственного центра, и совершенно одинаковые пространственные знаки-колонны равномерно расходятся во все стороны, они могли бы быть повторены любое количество раз. В Кордове нет замкнутой пространственной индивидуальности, так что внутренность мечети ничем не отличается от наружного пространства. Это наглядно выражено в примыкающем саду, где апельсиновые деревья рассажены так, что они продолжают под открытым небом систему рядов внутренних колонн. Среди мусульманских построек нет таких, которые можно сравнить с расчлененными пространственными группами средневи-

зантийских крестово-купольных зданий. Хотя они и восходят часто к византийским образцам, но в них господствует тенденция к недифференцированным внутренним помещениям, в которых оболочка разработана так, что она создает децентрализирующее впечатление, а отдельные пространства отделяются друг от друга, превращаются в пещерные пространства и связываются с открытыми дворами. Это означает возврат к композиции дворца в Ктесифоне (ср. т. I), в котором огромный главный зал, совершенно простой и нерасчлененный внутри, спереди вовсе не имеет стены и открыт в сторону двора-сада. Мусульманская архитектура находится на стадии догреческой архитектуры. Византийская архитектура, напротив, является дальнейшей ступенью по сравнению с зодчеством рабовладельческих Греции и Рима, на котором она базируется. В свою очередь, византийская архитектура служит основанием для развития в Западной Европе архитектуры романского стиля, готики и ренессанса, которые используют ее достижения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ КО ВСЕМУ ТОМУ

Основное значение рабовладельческих государств — Греции и Рима — в истории архитектуры состоит в том, что они, в связи с общей дифференциацией культуры, освободили архитектуру от религии и отделили ее от других смежных областей культуры, искусства и пространственных искусств, найдя в тектонике специфику архитектуры как искусства и создав теорию архитектуры. Архитектура в Греции и Риме была построена на основе человеческого тела.

Архитектура Греции перекроила по человеческой мерке наружные массы здания, создав ордер, который является в своем роде совершенным решением оформления наружных масс здания на основе человеческого тела, удержавшимся до наших дней и в течение 2500 лет не утратившим своего значения.

Исходя из человека, римское зодчество открыло замкнутое внутреннее архитектурное пространство, противоположное безграничному пространству природы, и вплотную подошло к построению внутреннего пространства по человеческой мерке и к проблеме этажа.

Обнаружившийся в Риме процесс феодализации, приведший к образованию феодальной византийской монархии, временно подчинил архитектуру религиозно-мистической феодальной идеологии в византийском зодчестве, которое, однако, базируется одновременно и на греко-римской тектонике и теории. В византийской архитектуре греко-римская колонна все время играет существенную роль, а центральной проблемой является замкнутое внутреннее пространство, которое в константинопольской архитектуре VI века преодолевает унаследованную от зодчества Греции и Рима пластическую оболочку, а в X—XII веках членится на взаимноподчиненные ячейки, которые образуют простран-

ственную группу. На пространственной группе базируется в дальнейшем архитектура Ренессанса (корни архитектуры Ренессанса уходят, кроме того, непосредственно в римское зодчество, а также в архитектуру романскую и готическую — ср. т. III).

Разница между архитектурой Ренессанса и зодчеством Греции и Рима огромна. На первый взгляд кажется непонятным, что общего между флорентийским дворцом XV века (рис. 381) и греческим периптером (рис. 38), какие элементы архитектуры рабовладельческих Рима и Греции возродились в буржуазной Флоренции XV века. Но композиция флорентийского палаццо немыслима без классического периптера, на котором она в конечном счете базируется.

Основное отличие, отделяющее Ренессанс от Греции и Рима, — абстрактность флорентийского дворца. Отталкивающий от себя и не пускающий внутрь фасад складывается с другими фасадами, чтобы совершенно отделить от окружающего внутренний мир жилища флорентийского буржуа XV века. Грек и римлянин живут в пространстве природы, на котором основана вся их архитектура от Парфенона до Пантеона, человек Ренессанса создает за стенами здания абстрактное архитектурное пространство, в своей оформленности принципиально противопоставленное неоформленному пространству природы. В этом сказывается противоположность рабовладельца и буржуа. Рассматриваемая с точки зрения архитектуры Ренессанса, греческая архитектура обнаруживает черты, общие с архитектурой восточных деспотий.

Греческая архитектура — архитектура телесной массы, Ренессанс — архитектура внутренних пространств. Главным созданием греческой архитектуры является ордер, центральной проблемой архитектуры Ренессанса — этаж, который в области внутреннего пространства дает решение, по своему значению равное греческому ордеру.

Вся наружная форма флорентийского дворца XV века (рис. 381) целиком определяется идеей этажа: фасад палаццо имеет в качестве единственного членения сильно подчеркнутые наружные горизонтальные тяги. Этаж получился в результате очеловечения внутреннего пространства, основанного на греческом ордере. Но проекция колонны в трехмерное пространство снимает самый ордер и включает его в совершенно новое и более объемлющее целое — этаж. С этой точки зрения Ренессанс является после Греции следующей большой вершиной архитектурного развития, определившей собой всю последующую архитектуру вплоть до наших дней. Наши дома целиком восходят к ренессансной идее этажа, а через нее и к классическому ордеру.

Архитектура Ренессанса предельно рационалистична, — в ней господствует число. Фасад палаццо Строцци во Флоренции (рис. 381) является системой осуществленных числовых отношений, которыми определяются все членения: крупные и мелкие. Что может быть более рационалистичного, чем это наглядное разложение стены при помощи руста (оставленных снаружи необработанными камней), дающее точно анатомический препарат! Целое рассекается на четко отделенные друг от друга составные части, складываемые друг с другом на глазах у зрителя, который постоянно видит скелет стены. По сравнению с этим особенно ярко выступает органика греческой архитектуры (рис. 7), единство числа и материи, столь важные для архитектурно-художественных образов, ощущение обросших плотью живых существ, которые вызывают греческие периптеральные храмы и их колонны.

Зодчество Ренессанса — это архитектура чертежа, проекция чертежа в действительность. Архитектурное произведение Ренессанса готово, когда концепция его возникла в голове архитектора, и реальное выполнение не поспевает за архитектурной мыслью, движущейся в замкнутой, самостоятельной области абстрактных формальных построений. Поэтому далеко не случайно, что наиболее крупное и зрелое произведение Ренессанса — собор Петра в Риме Браманте — вовсе не было выполнено. Чертеж может быть реализован в различных конкретных условиях, и потому для здания Ренессанса часто не важно его окружение. Материя, из которой выполнено палаццо Строцци, — особая архитектурная материя; для нее совсем не так существенен реальный материал, из которого построено здание. Для греческой архитектуры процесс реального возникновения постройки в известных конкретных условиях имеет огромное значение. В Греции архитектурная мысль могла быть полно выявлена только при осуществлении замысла архитектора, которое одно в состоянии дать ей полноту и законченность, так как самый этот замысел формовался в процессе его реализации.

В архитектуре Ренессанса очень сильна дистанция, которая отделяет человека от архитектурного произведения. Здание — замкнутый в себе мир совершенных идеальных закономерностей, который благодаря своей законченности не пускает в себя. Его красотой и совершенством любуются, как прекрасно отделанной вещью. В противоположность этому в Древней Греции человек и архитектурное произведение тесно проникают друг друга, в результате чего создается внутреннее единство человека и здания. Формы греческого храма согреты живым, теплым чувством, устанавливающим немедленно близкий контакт между архитектурным произведением и зрителем.

Но может быть, самым главным различием является крайний индивидуализм дворца Ренессанса, обслуживающего хозяина-буржуа и противополагающего абстрактный замкнутый мир его дома всему остальному. По контрасту с этим особенно выдается классический идеал личности, развивающейся на службе демократическому государству, художественным выражением которого является периптер.

* * *

Ступени, по которым идет восходящее развитие архитектуры (и всякого другого искусства, и всей культуры в целом, эволюция которой обусловлена развитием социальным и экономическим), не следует отождествлять с художественным качеством архитектурных произведений. Прогрессивное развитие архитектуры по ступеням вовсе не обозначает, что отдельные произведения высшей ступени лучше отдельных произведений низшей ступени. Произведения, стоящие на более низкой ступени развития архитектуры и тем не менее в смысле художественного качества более высокие, чем другие произведения, которые стоят на более высокой ступени развития архитектуры, — обычное явление в истории зодчества. Качественно более высокие и менее высокие произведения встречаются во все эпохи, и наилучшие произведения различных эпох одинаково совершенны по своему художественному качеству. С другой стороны, понимание архитектором прогрессивного развития архитектуры и того места, которое его собственное творчество занимает в поступательном историческом развитии архитектуры, т. е., другими словами, включение собственного творчества в общее ступенчатое развитие зодчества и дальнейшее продвижение этого развития, не ведет еще непременно к созданию качественно высоких произведений архитектуры. Но для всех эпох и времен это включение в прогрессивное развитие архитектуры, т. е. движение вперед на основе всего уже достигнутого человечеством, является необходимым условием, без соблюдения которого невозможны настоящие большие и качественно совершенные произведения архитектуры.

Рис. 373. Абу-Симбел. Храм

Рис. 374. Бени-Хасан. Гробницы

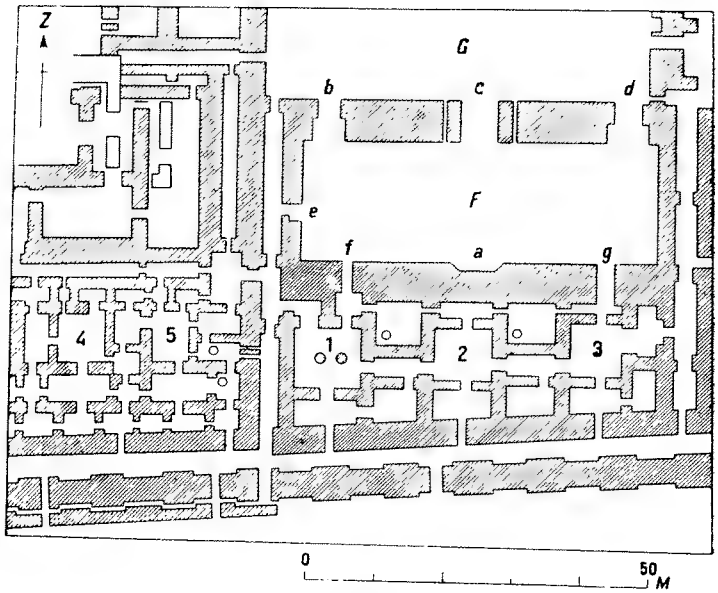


Рис. 375. Вавилон. Дворец. Тронный зал

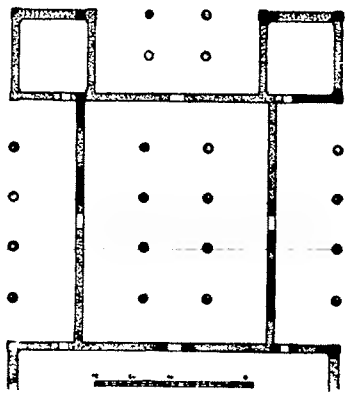


Рис. 376. Пасаргады. Дворец Кира Старшего

Рис. 377. Хорсабад. Дворец Саргона. Храм

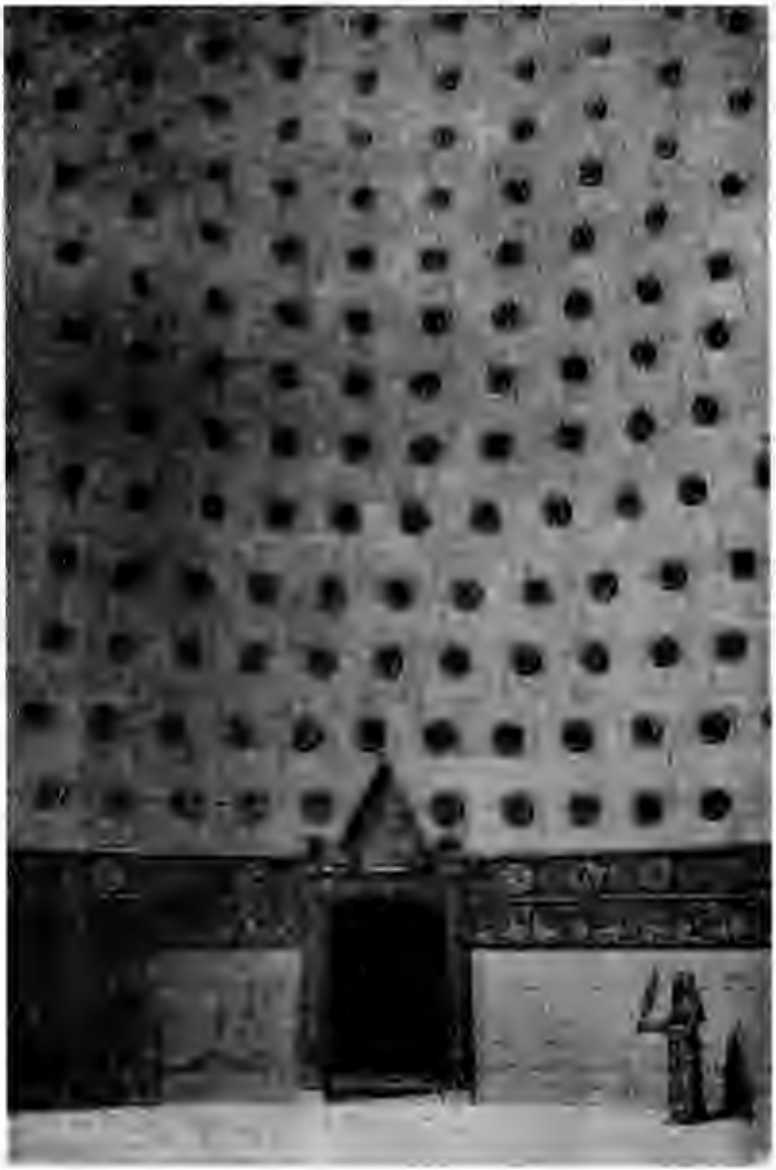


Рис 378. Микены. Купольная гробница (так называемая Сокровищница Атрея)

Рис. 379. Кордова. Мечеть

Рис. 380. Париж. Сент Шапель

Рис. 381. Флоренция. Палаццо Строцци

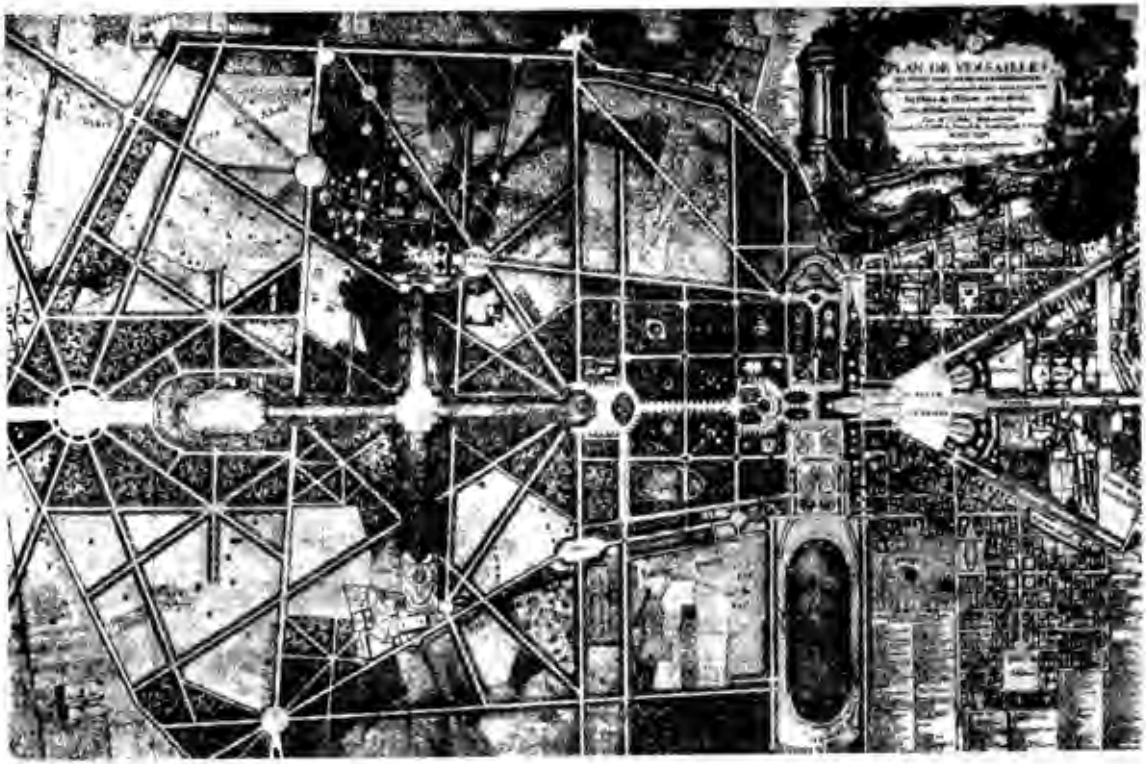


Рис. 382. Версаль

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5

АРХИТЕКТУРА ГРЕЦИИ

Введение 7
I. Периптер как ведущий архитектурный тип классической эпохи греческой архитектуры 14
II. История периптера 21
III. Технические предпосылки классического греческого храма 39
IV. Социально-экономические и идеологические предпосылки классического греческого храма 52
V. Анализ архитектурного стиля классического периптера 62
1. Периптер как вещь, сделанная человеком 62
2. Периптер рассчитан на восприятие со среднего расстояния 63
3. Тектоника 65
4. Ордер 72
Зритель устанавливает соотношение между своим телом и стволом колонны 72
Колоннада классического периптера как сфера деятельности человека 77
Человеческая шкала размеров классического греческого ордера 79
Единство масштаба в периптере 83
Монументализация человека в периптере 85
5. Пропорции периптера 86
6. Число и материя в классическом периптере 93
7. Идея демократического коллектива в периптере 95
8. Периптер как выражение волевого напряжения 97
9. Общественное значение периптера 97

VI. Композиция классического греческого ансамбля 100
VII. Переход в Афинах к ионическому ордеру и Эрехтейон 113
VIII. Архитектура IV века 140
IX. Греческая архитектура эллинистической эпохи (III и II вв.) 152
1. Перистильный дом 153
2. Театры и залы собраний 164
3. Храмы эллинистической эпохи 169
4. Эллинистические города 173
Заключение 186

АРХИТЕКТУРА РИМА

Введение 191
I. Раннеримская архитектура
1. Эллинистический Рим 202
2. Римская архитектура эпохи Августа 222
«Классицистические» храмы 223
Развитие архитектуры общественных сооружений в городах 227
Мавзолей Августа 233
Новый архитектурный стиль 234
Теория архитектуры 239
II. Среднеримская архитектура
1. Римская архитектура при Флавиях (70—96 гг.) и Траяне (98—117 гг.) 240
Арка Тита в Риме (81 г.) 241
Новая техника римского бетона 244
Остия — гавань Рима 248
Дворец Флавиев на Палатине 252
Колизей 257
Императорские форумы в Риме 277
Римские города 287
Виллы 290
2. Архитектура эпохи Адриана, Антонинов и Северов (117—235 гг.)
Вилла Адриана около Тиволи (127—134 гг.) 295
Постройки Адриана в Афинах 303
Храм Венеры и Ромы в Риме 305
Феодализация Римской империи 308
Пантеон 313
Мавзолей Адриана 342
Большой храм в Баальбеке 342
Термы в Риме 347

Септициониум Септимия Севера в Риме (203 г.) 358
Арка Септимия Севера 359
Минерва Медика 361
III. Позднеримская архитектура 362
Дворец Диоклетиана в Спалато (284—305 гг.) 366
Базилика Максенция в Риме 381
Арка Константина в Риме 386
Христианские катакомбы 388
Монументальные постройки Константина Великого в Иерусалиме 391
Древнехристианские базилики Рима IV века 391
Мавзолей Констанцы в Риме 403
Заключение 406

ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Введение 410
I. Константинопольская архитектурная школа VI века 414
II. Восточная школа византийской архитектуры 443
Латитудинальные церкви 444
Сирийские базилики V—VI веков 449
Ранние армянские базилики 454
Базилики Равенны VI века 455
Однонефные базилики в Месопотамии 457
Архитектура больших византийских городов. Антиохия 458
Распространение нового константинопольского стиля в провинции 461
Крестово-купольный тип культового здания 467
Ранняя архитектура Армении и Грузии 470
III. Византийская архитектура X—XV веков
Архитектура Константинополя X—XII веков 475
Средневизантийская архитектура в провинции 490
Венеция и Киев 494
Архитектура Грузии и Армении 506
Архитектура Константинополя эпохи Палеологов 510
Архитектура Болгарии и Сербии 518
Заключение 521

Заключение ко всему тому 524

Брунов Николай Иванович

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Том 2

Ответственный за выпуск *Л.И. Глебовская*
Художественный редактор *И.А.Озеров*
Технический редактор *Н.В. Травкина*
Корректоры *Т.В. Соловьева, И.А. Филатова*

Подписано к печати с готовых диапозитивов 24.09.2002.
Формат 60×90 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 34. Уч.-изд. л. 35,30.
Тираж 5 000 экз. Заказ № 7519

ЗАО «Центрполиграф»
125047, Москва, Оружейный пер., д. 15, стр. 1,
пом. ТАРП ЦАО

Для писем:
111024, Москва, 1-я ул. Энтузиастов, 15
E-MAIL: CNPOL@DOL.RU

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

Новинка!

Н.И. Брунов

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Классический труд по истории всемирной архитектуры! Самое полное и подробное исследование важнейших памятников мирового зодчества.

Книги Н.И. Брунова посвящены памятникам мировой архитектуры, от эпохи доклассового общества и восточных деспотий до Ренессанса. Автор излагает различные теории и методы развития мирового зодчества, органично сочетая структурный анализ целостных комплексов пространственных искусств древности в исторической динамике их совершенствования с социально-экономическими экскурсами в многомерность своеобразных условий различных стран.

Издание богато иллюстрировано редкими фотографиями, планами и реконструкциями сооружений.

Вышли в свет:

Очерки по истории архитектуры. *Том 1.* (В книге представлены обширные сведения по древнейшей архитектуре Японии, Индии, Месопотамии, Египта, Крита и Персии.)

Очерки по истории архитектуры. *Том 2.* (Исследование архитектуры рабовладельческих государств Греции и Рима, Византийской империи и двух ее наиболее крупных школ — константинопольской и восточной, а также архитектуры Киевской Руси, Грузии, Армении, Болгарии, Сербии.)

Твердый целлофанированный переплет,
формат 140×221 мм, объем 400—544 с.

ЦЕНТРПОЛИГРАФ

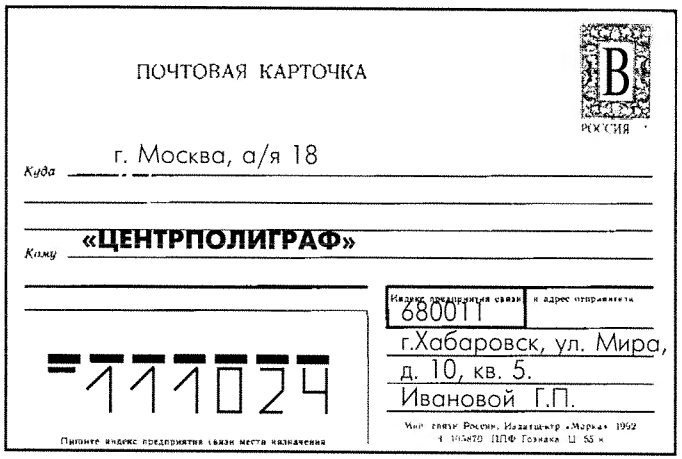
Книга-почтой

Если Вы желаете приобрести книги издательства «Центрполиграф» без торговой наценки, то можете воспользоваться услугами отдела «Книга-почтой»

Все книги будут рассылаться наложенным платежом без предварительной оплаты. Заказы принимаются на отдельные книги, а также на целые серии, выпускаемые нашим издательством. В последнем случае Вы будете регулярно получать по 2 новых книги выбранной серии в месяц.

Для этого Вам нужно только заполнить почтовую карточку по образцу и отправить по адресу:

111024, Москва, а/я 18, «Центрполиграф»


ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА

В

РОССИЯ

Куда г. Москва, а/я 18

Кому «ЦЕНТРПОЛИГРАФ»

Индекс предприятия связи | Адрес отправителя

680011

г.Хабаровск, ул. Мира,
д. 10, кв. 5.
Ивановой Г.П.

111024

Пишите индекс предприятия связи места назначения

Мин. связи России. Издательство «Марка» 1992
г. 105870 ЦПФ Госзнака Ц 55 к

На обратной стороне открытки необходимо указать, какую книгу Вы хотели бы получить или на какую из серий хотели бы подписаться. Укажите также требуемое количество экземпляров каждого названия.

Стоимость пересылки почтового перевода наложенного платежа оплачивается отделению связи и составляет 10—20% от стоимости заказа.

Книги оплачиваются при получении на почте.

К сожалению, издательство не может долго удерживать объявленные цены по не зависящим от него причинам, в связи с общей ситуацией в стране. Надеемся на Ваше понимание.

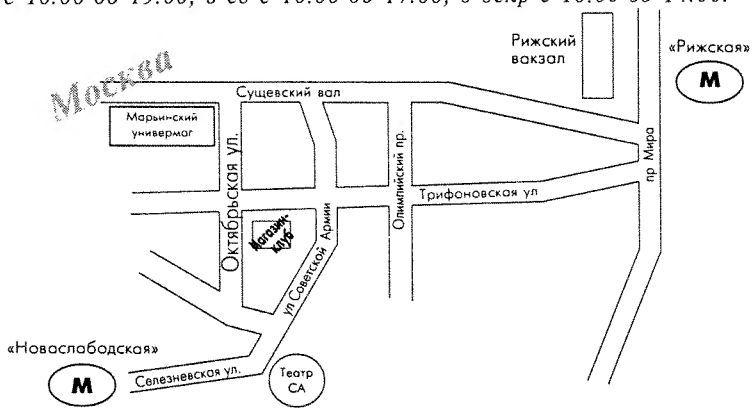
МЫ РАДЫ ВАШИМ ЗАКАЗАМ!

Действительно низкие цены! Регулярные распродажи! Предварительные заказы и оповещение по телефону о поступлении новинок!

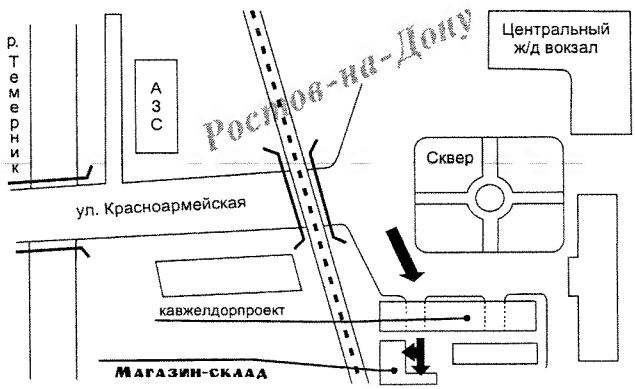
Фирменные магазины издательства «Центрполиграф» в Москве и Ростове-на-Дону

предлагают более 1000 наименований книг различных жанров зарубежных и отечественных авторов: детектив, исторический, любовный, приключенческий роман, фантастика, фэнтези, научно-популярная, биографическая, документально-криминальная литература, издания для детей и юношества, филателистические каталоги, книги по кулинарии, кинологии, о звездах театра, кино, эстрады, а также энциклопедии, словари, решебники.

Звоните и приезжайте! ***Москва — ул. Октябрьская, д. 18,*** *тел. для справок: 284-49-89,* ***мелкооптовый отдел*** *тел. 284-49-68; в пн—пт с 10.00 до 19.00, в сб с 10.00 до 17.00, в вскр с 10.00 до 14.00.*



Ростов-на-Дону — Привокзальная пл., д. 1/2, *тел. (8632) 38-38-02; в пн—пт с 9.00 до 18.00.*



Николай Брунов

ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

Классический труд по истории всемирной архитектуры — самое полное и подробное исследование важнейших памятников мирового зодчества.

Книга посвящена периоду колоссального прогресса в истории архитектуры, времени, когда она выделилась из сферы искусств в самостоятельную систему форм и соотношений. Автор излагает различные теории и методы развития мирового зодчества, органично сочетая структурный анализ целостных комплексов пространственных искусств древности в исторической динамике их совершенствования с социально-экономическими экскурсами в многомерность своеобразных условий Греции, Рима и Византии.

В книге представлены обширные сведения об архитектуре эпохи античности Греции, Рима, Византийской империи и двух ее наиболее крупных школ — константинопольской и восточной, а также архитектуре Киевской Руси, Грузии, Армении, Болгарии, Сербии. Издание богато иллюстрировано редкими фотографиями, планами и реконструкциями сооружений.

Код: 6376
Ціна: 30.00 грн.
ТЦ "Городок"
тел. 230-82 75
"Символ"
БРУНОВ, ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ, том 2 (2)

ЦЕНТРПОЛИГРАФ